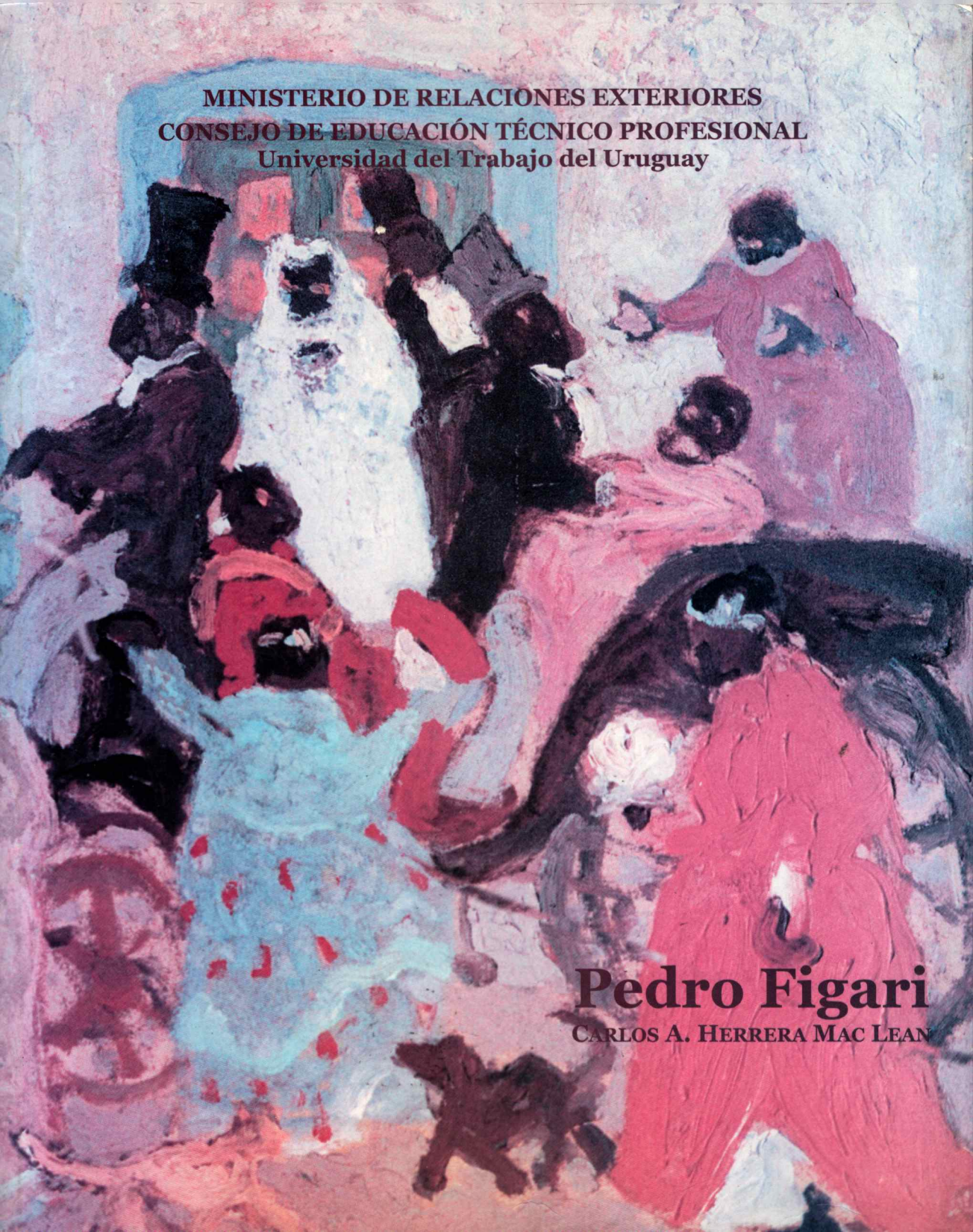
MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES
CONSEJO DE EDUCACIÓN TÉCNICO PROFESIONAL
Universidad del Trabajo del Uruguay



Pedro Figari

CARLOS A. HERRERA MAC LEAN

PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA
TABARÉ VÁZQUEZ

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

REINALDO GARGANO
Ministro

BELELA HERRERA
Sub Secretario

OMAR MESA
Director General para Asuntos Culturales

CARLOS FLANAGAN
Sub Director General para Asuntos Culturales

CONSEJO DE EDUCACIÓN TÉCNICO PROFESIONAL

WILSON NETTO
Director General

JUAN JOSÉ DE LOS SANTOS
Consejero

FERNANDO TOMEO
Consejero

OSVALDO FERNÁNDEZ
Secretario Docente

LIBRERIA HORIZONTE
libreriahorizonte@hotmail.com
Tristán Narvaja 1587
Tel.: 2408 4301

Portada: Diseño del Prof. Javier Malveder Reyes,
sobre obra de Pedro Figari «La Boda»
Acervo: Colección privada

Ministerio de Relaciones Exteriores
Consejo de Educación Técnico Profesional
Universidad del Trabajo del Uruguay

Escuela de Industrias Gráficas
Washington Castillo - Director

Diagramación: Prof. Javier Malveder Reyes
Cuidado de Edición: Alfredo Coirolo
Corrección: Alfredo Coirolo - Prof. Eloy Machado
publicaciones.utu@anep.edu.uy

Carlos Herrera Mac Lean Año, 1889 - 1971
Pedro Figari
Edición Homenaje - Montevideo
Págs. 200 - 22 cms.

ISBN: 978-9974-644-59-5

IMPRESO EN URUGUAY
PRINTED IN URUGUAY

PRÓLOGO

En 1925 el filósofo francés Desiré Roustan publica su enjundioso estudio acerca de la pintura y la filosofía de Figari, sobre la base de una conferencia pronunciada el año anterior en Buenos Aires. Tres años después, Jorge Luis Borges con su artículo sobre Figari aparecido en *Criterio* de Buenos Aires y Alejo Carpentier con su opúsculo «Pedro Figari y el clasicismo latinoamericano», completan los principales antecedentes analíticos acerca del Figari pintor, dados a conocer en los años veinte. A partir de entonces no hay aportes significativos sobre la pintura de este artista hasta la aparición del presente libro del arquitecto Carlos Herrera Mac Lean, en 1943. Un año después Giselda Zani publicó su monografía sobre Figari (Editorial Losada, Buenos Aires, 1944), y luego habrá que esperar a 1951 para que Angel Rama publique «La aventura intelectual de Figari» (Ediciones Fábula, Montevideo), un trabajo de perfil filosófico que se refiere al *totum* del pensamiento figariano.

Por lo tanto, este libro que el arquitecto Carlos Herrera Mac Lean dedica a Pedro Figari, impreso originalmente en Buenos Aires por la Editorial Poseidón, apenas cinco años después del fallecimiento del artista, se ubica como iniciador de la última y definitiva etapa de reivindicación de Figari pensador, abogado, pedagogo y pintor, figura clave de la generación del Novecientos. Herrera resume con rigor analítico y calidez testimonial el proceso de una obra pictórica que hasta entonces, desde el regreso de Figari a Montevideo en 1934, permanecía en situación relativamente marginal para la mirada de la crítica y para los debates más urgentes que concitaba el campo intelectual, al tiempo que aporta datos particularmente significativos, dado que siguió cercanamente los pasos del artista en Buenos Aires y más tarde en París.

La amistad entre ambos proviene de una aleatoria circunstancia familiar: Juan Carlos Figari Castro (hijo del pintor) y Carlos Herrera Mac Lean, fueron condiscípulos en los estudios de arquitectura y egresaron como profesionales conjuntamen-

te, en el año 1916. La íntima relación filial existente entre el pintor y su hijo arquitecto, determinaron también ese otro vínculo amistoso, que habría de prolongarse en el tiempo, entre Carlos Herrera y Pedro Figari.

Fue precisamente Herrera Mac Lean quien, integrando la Comisión Directiva del Círculo de Bellas Artes, realizó un extenso informe en minoría (ya que debió oponerse al que firmaron Fernández Saldaña y José Belloni) el 10 de agosto de 1917, defendiendo y fundamentando la actuación pedagógica de Pedro Figari en la Escuela de Industrias, con argumentos que reivindicaban un arte ajustado a las realidades locales y una manufactura al servicio de un diseño regionalista. No suscribió en ese momento el informe realizado por la Facultad de Arquitectura —contrario a la autonomía de la enseñanza artesanal en materia de formas y estilos— ya que, además de propiciar una enseñanza creadora de artesanos-artistas, su propia tendencia profesional se sumaría a la de los arquitectos que en los años veinte bregaron por un «estilo regional» con elementos neocoloniales y composición eclecticista.

En 1936, cuando Carlos Herrera pasa a integrar la flamante Comisión Nacional de Bellas Artes creada por el gobierno, Pedro Figari —ya de regreso al país— ocupaba un controvertido cargo en el Ministerio de Instrucción Pública como asesor en materia de premiaciones artísticas. Herrera permanece en esa Comisión ocupando la Vicepresidencia durante varios años, correspondiéndole dicha investidura también en el período 1943-1947, es decir, durante la publicación de su libro sobre Figari, y durante la realización de la gran exposición retrospectiva de este artista que él codirigió desde el Ministerio de Instrucción Pública, la que tuvo lugar en el Salón Nacional de Bellas Artes entre agosto y septiembre de 1945. Son los años de su dura polémica con Joaquín Torres García —aparecida en el semanario «Marcha» y en el diario «El Día» en octubre de 1944 y prolongada en «Removedor», en enero de 1945—, y los años, además, de su entonces silenciosa simpatía hacia los ideales de la izquierda política, que se acentuará y hará explícita en las décadas siguientes.

En este contexto, el libro sobre Figari publicado en 1943 tiene la valentía de plantear valoraciones estéticas a través de un acercamiento humano a la persona del artista por encima de las controversias políticas de la hora, y tiene el gran mérito de sentar las bases para un análisis metódico de la obra figariana, análisis que el

propio autor se encargará de realizar mediante la clasificación del legado de la sucesión de la familia Figari.

Más allá de estas consideraciones generales, el libro posee un cuidado estilo literario, una exploración analítica precisa acerca de los aspectos creativos de Figari, y una estructura capitular que se desarrolla desde las notas biográficas hacia una fina valoración de la poética figariana, sin abandonar en ningún momento el detalle anecdótico y el oportuno aporte testimonial, que llegan a provocar instancias reveladoras. Tal es el caso, por ejemplo, de la importancia que Herrera Mac Lean le asigna —por primera vez con tanto énfasis y fundamento— al papel de Juan Carlos Figari Castro en el proceso de elaboración de la obra pictórica y pedagógica de Pedro Figari. El autor da cuenta, como testigo de los hechos, de la intimidad espiritual compartida entre padre e hijo y de la ascendencia que los juicios de éste último tenían sobre el primero. Incluso introduce un dato sugestivo al comparar la estructura compositiva en «friso» (o bandas horizontales) a la que solía recurrir Figari cuando representaba grupos humanos o animales, con los frisos que Herrera recordaba haber visto dibujar a Juan Carlos en los cursos de Composición Arquitectónica de la Universidad, cuando eran estudiantes. La estructura de frisos en un mismo cuadro habría permitido a Pedro Figari configurar un espacio plano, sin representación de profundidad, pero con diversidad de jerarquías narrativas. «Figari no hablaba como pintor —dice Herrera Mac Lean— sino como narrador de su pintura...». Se limitaba a describir la escena, a veces con lujo de detalles, hasta recordando la fecha exacta de ciertos acontecimientos. Por eso agrega: «su pintura es el libro de todos sus cuentos».

Es interesante esta observación, que ya había sido comentada también por Jules Supervielle, pues reafirma el hecho de que los aspectos estrictamente pictóricos (color, estructura, superficie) fluían «por debajo» de un pensamiento verbalizado acerca de la anécdota representada. El trabajo intelectual de Figari pintor no recaía en la idea pictórica, sino en la transcripción narrativa arrancada a la memoria, ejercicio conciente que le permitía liberar decisiones inconcientes en lo relativo a la pintura misma.

Esta aproximación vital, entrañablemente familiar a la persona de Pedro Figari, le permite a Herrera afirmar que este pintor «no evoca recuerdos, sino que los

vuelve a vivir mediante la pintura». Su mente funciona como un «prodigioso anaquel» dentro del cual los recuerdos se inventan y se reproducen mutuamente. No es una afirmación banal, ya que exige reflexionar sobre el hecho de que Figari no *representa* cosas y lugares, sino que los *presenta* por primera vez al estarlos «viviendo» mientras los pinta. Esta sería, para Herrera Mac Lean, la clave de la simbiosis profunda entre sustancia intelectiva y técnica pictórica utilizada para materializar esa sustancia.

No deja de ser interesante, por otra parte, el paralelismo que sugiere entre la obra pictórica de Figari y la de algunos pintores de ascendencia flamenca. Habla de un «vago emparentamiento» con Peter Bruegel, Francisco de Goya y Constantin Guys. Las comparaciones con Watteau, con Mir, con Anglada, con Bonnard han sido más frecuentes en la crítica de su pintura; pero resulta sugerente, incluso temerario, este vínculo planteado con el color enérgico del Goya temprano y el poder satírico del Goya tardío, con el universo místico de Bruegel, y con el patetismo burlón de las multitudes urbanas —tan afín a Baudelaire— en la obra de Constantin Guys.

En «Augurio», título del breve epílogo con el que Herrera Mac Lean pone fin a su texto, deja entrever otra clave de la personalidad de Figari: su aparente contradicción entre, por un lado, una sólida formación de neto corte positivista y materialista, y, por otro lado, una pintura con elementos biologistas, animistas y hasta casi religiosamente panteístas, a los que se agrega —en esa actitud de piedad hacia el prójimo que destila su obra— una cierta nota de fe espiritualista, confirmada, precisamente, en los versos que escribe ante la repentina muerte de su hijo Juan Carlos: «Despojadas de cenizas perezosas y vueltas a la tarea constructora, fiel hijo amigo,...han de encontrarse de nuevo nuestras células en el camino eterno; y se reconocerán, espero...»

Arq. Gabriel Peluffo Linari

CRITERIO DE LA EDICIÓN

La presente edición reproduce la primera, editada e impresa en la ciudad de Buenos Aires por editorial «Poseidón», Imprenta de Sebastián de Amorrortu e hijos el 20 de setiembre de 1943.

Se ha actualizado la ortografía, sujeta a las modificaciones de la Real Academia Española de Letras.

Se han agregado además, datos biográficos del Arq. Carlos Herrera Mac Lean y prólogo del Arq. Gabriel Peluffo Linari.

Alfredo Coirolo

Datos biográficos del Arq. Carlos A. Herrera Mac Lean

Carlos Alberto Herrera Mac Lean nace en Montevideo el 8 de marzo de 1889, hijo de Nicolás Herrera Cruzet y Sara Mac Lean Platero, ambos uruguayos.

Transcurre parte de su infancia y adolescencia en el departamento de Salto, donde surgen sus primeras inquietudes humanísticas.

Se traslada a Montevideo e inicia estudios de arquitectura que lo llevan a vincularse con el fecundo movimiento cultural de la capital. Cuando estudiante viaja a Europa invitado por sus tíos Manuel Herrera y Obes (Ministro Plenipotenciario de Uruguay en Portugal) y Bernabela Herrera. Recorre el continente visitando los grandes museos

El encuentro con el movimiento prerrafaelista en *Tate Gallery* de Londres lo deslumbra.

Le escribe una carta a Juan Carlos Figari Castro -amigo y compañero de estudios- haciéndolo partícipe del entusiasmo y la emoción provocados por la *Beata Beatrix* y Dante Gabriel Rossetti entre otros.

La carta entusiasma a Juan Carlos y la publica en la prensa nacional. Le pide a Herrera Mac Lean que siga enviando impresiones de viaje vinculadas al arte, lo que da comienzo, así, a su actividad como crítico.

A su retorno de Europa, año 1916 recibe el título de arquitecto.

En el año 1925 se casa con María Elena Sanguinetti García Lagos, de cuyo matrimonio nacen sus siete hijos. Viajan a Europa ese mismo año. A su regreso se radica durante tres años en la ciudad de Buenos Aires lo que le permite frecuentar y conocer el movimiento de la plástica argentina, a la que seguirá vinculado a causa de sus frecuentes viajes a dicha ciudad.

Vuelve a Montevideo en 1930 cuando estalla el golpe de estado de Uriburu que derroca al entonces Presidente Constitucional Hipólito de Irigoyen.

Paralelamente a su trabajo como profesional comienza a desplegar una notable y variada actividad vinculada a la plástica, la promoción de artistas jóvenes, la

docencia, la crítica, la tarea universitaria, la música, enclavada en una honda y comprometida preocupación social tanto de su país como de América Latina toda; esta dedicación afirma su perfil de «hombre de múltiples haceres culturales».

Esta labor se encauzará, muy particularmente, hacia la plástica al especializarse en el profundo estudio de la obra de Figari, realizando una valoración de la obra del pintor.

Fue fecunda su labor como arquitecto en el campo privado y público.
Preside la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.
Co-director de la revista *«Arquitectura»* junto a Miguel Ángel Bellini y Óscar Brugnini 1942-1947
Es designado por el Gobierno de la República como miembro de la Comisión Honoraria del Instituto Nacional de Viviendas Económicas 1943 - 1947.
Miembro fundador de la Agrupación Universitaria. Agosto 1942.
Docente en el Instituto Normal.
Docente en la Facultad de Arquitectura.
Obtiene el primer premio en asociación con Rafael Quartino Herrera en el concurso para el anteproyecto del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Agosto 1928.
Presidente en ejercicio, Vicepresidente y Vocal de la Comisión Nacional de Bellas Artes.
Organizador de la Exposición Figari de 1945 en el Salón Nacional de Bellas Artes de Uruguay.
Varias veces Jurado en concursos de escultura y pintura en Salones Nacionales y Municipales.
Dictó conferencias inaugurales en los Salones Nacionales y Municipales.
Fue enviado como representante, con el cargo de Comisario del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, a la exposición de Pedro Figari en París en 1960 que tuvo lugar en el *«Musée d'Art Moderne»*.
Clasifica 2444 obras del legado del pintor, padre e hijo.

Publicaciones:

Pedro Figari. Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1943. (primer libro ilustrado sobre el pintor).

Artículos sobre arte publicados en la revista *«Pegaso»,* como colaborador permanente, en «El Pueblo», «La Mañana», «El Plata», «El Día», «Uruguay», «El Imparcial» y «La Nación» de Buenos Aires, «El Bien Público», «Marcha».

Realiza los prólogos de los catálogos de las exposiciones de los Salones Nacionales y Municipales y Centros Culturales de Uruguay y Argentina.

«Bocetos de Rodin». Cuaderno N° 1 de Amigos del Arte. Mercedes, 1938.

«Un Congreso Panamericano para la Planificación de la Tercera América» Trabajo presentado en las jornadas de profesionales universitarios realizadas en Montevideo en octubre de 1957.

«Horacio Quiroga y su pueblo». Prólogo a *«Los arrecifes de coral»* de Horacio Quiroga, Biblioteca Rodó. 1943.

Fundador y Presidente de la Asociación Coral de Montevideo.

Integrante de la Comisión Nacional de *«Amigos de Niños del Campo»*.

Viaja como Delegado de la República al «II Congreso Interamericano dè Municipios» realizado en Santiago de Chile.

En el año 1962 es designado por la «Comisión para la Paz» como representante uruguayo al «Congreso de la Paz» en Moscú. Viaja con su esposa. Visitan también Hungría.

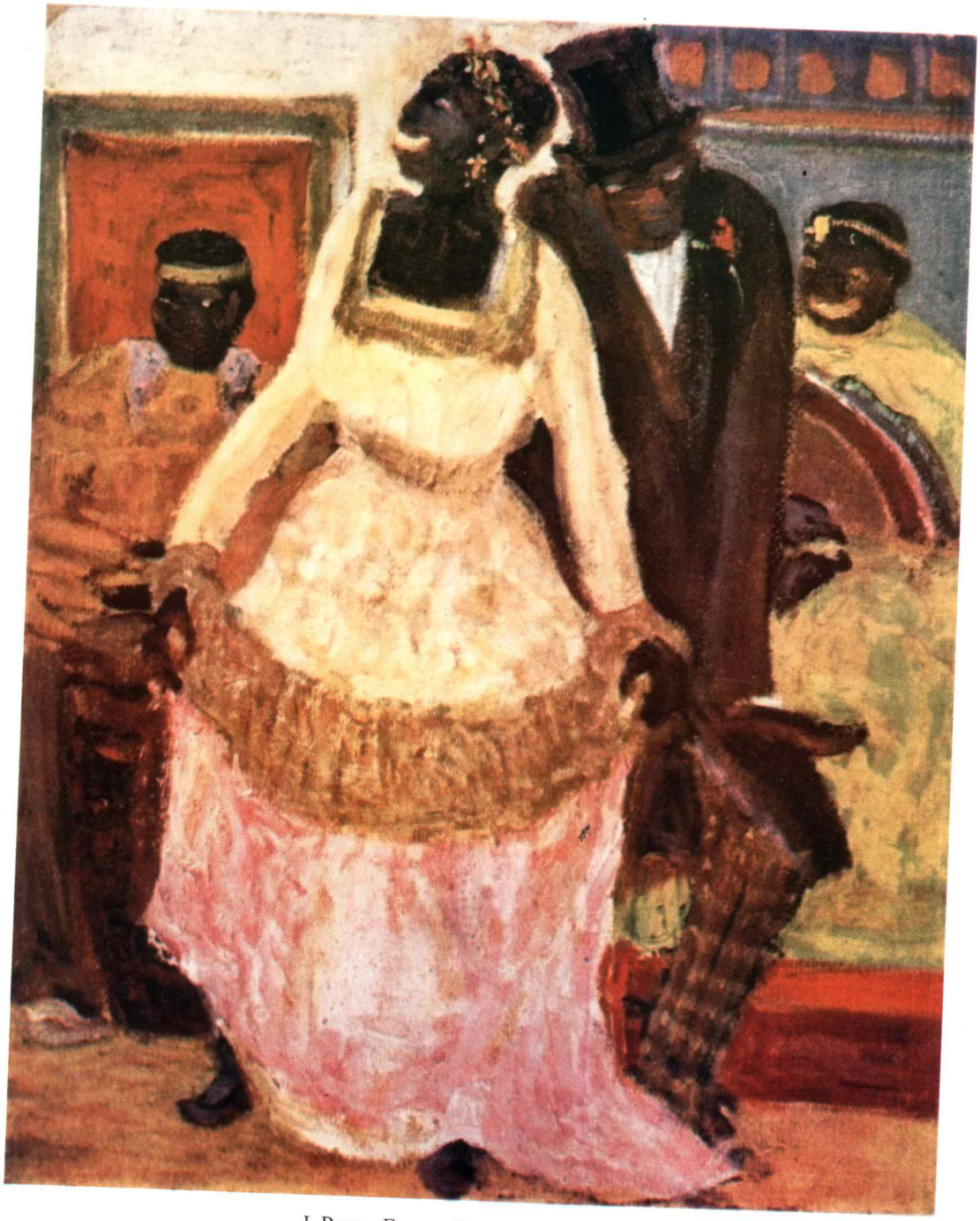
A su retorno al país se aboca a convocar a connotados políticos de distintas tendencias, realizando encuentros regulares para buscar un acercamiento y una unidad entre aquellos que comparten una misma visión político-social del rumbo que debería tomar el país. Esta intensa actividad junto con las de otras fuerzas políticas se concreta finalmente en la fundación del Frente Amplio en febrero de 1971.

En la Fundación Espigas (Buenos Aires) se encuentran archivos originales de 8 carpetas.

Fallece en Montevideo el 29 de abril de 1971 a la edad de 82 años.

Por este motivo, la Cámara de Senadores le rindió homenaje con palabras de los Senadores Zelmar Michelini y Luis Hierro Gambardella.

PEDRO FIGARI



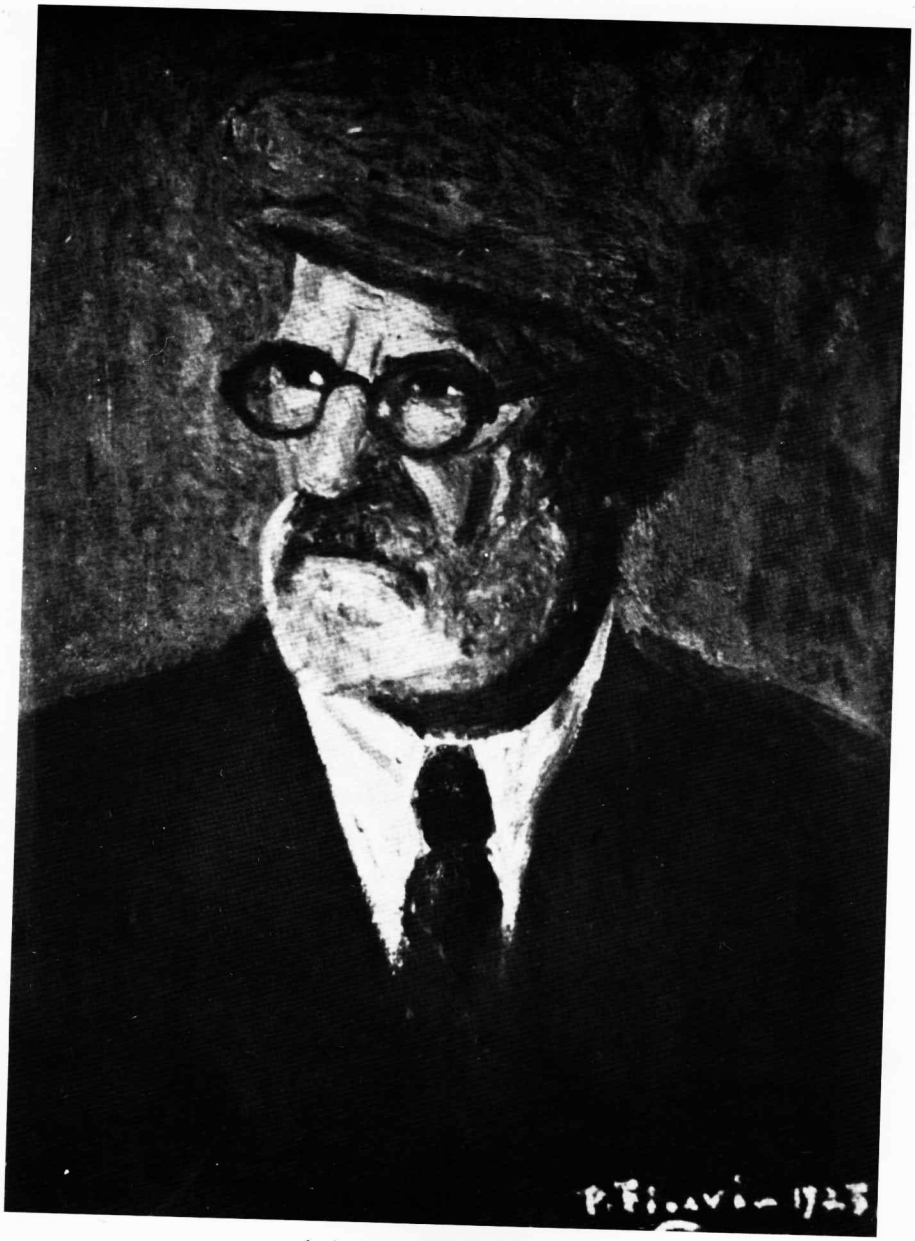
I. Pedro Figari. Candombe, 1924 *

PEDRO FIGARI

CARLOS A. HERRERA MAC LEAN

121 reproducciones en negro
y 8 en color.

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES
CONSEJO DE EDUCACIÓN TÉCNICO PROFESIONAL
UNIVERSIDAD DEL TRABAJO DEL URUGUAY
ESCUELA DE INDUSTRIAS GRÁFICAS



1. AUTORRETRATO. 1925*

PEDRO FIGARI
29 junio 1861 – 24 julio 1938

Entremos de la mano de alguien de alto prestigio, en el elogio de un gran artista de América. Una voz de ultramar, de erfecta solvencia crítica, la voz de George Pillement, inicia su estudio sobre Figari con esta frase consagratoria: «Todo continente, la América latina, se despierta a la vida del arte.» Viene a referirse a Figari en el Río de la Plata, y a Diego Rivera, en México. Porque en verdad se ha producido simultáneamente este fenómeno en América, de la eclosión de dos artes señeros: uno al Sur, dulce y nostálgico, con Figari. Otro en el trópico, fuerte y rudo, con Rivera y Orozco. Uno personalísimo, y por lo mismo, sin abrir escuela; el otro primitivo y fuerte, mirando hacia una renovación total de la pintura vernácula.

La aparición de Figari en el cielo americano implica un acontecimiento de una extrañeza tal, que raya en lo misterioso. Porque esta genuina voz de América no vino consciente de su misión; y no nació tampoco después de largas e inciertas búsquedas. Surgió de improviso, repentina, sin saber qué caudal de verdad cargaba; y dando con sencillez, con humildad —como se da siempre el verdadero arte— lo que el pintor, pasados los sesenta años, creía un puñado de belleza. Y que en cambio era un nutrido y enorme tesoro de nueva verdad en el desteñido cielo de América.

Atisbos biográficos

Vamos a tentar la explicación del fenómeno Figari. Adentrándonos en la pasada vida del artista, busquemos definir la personalidad prepictórica, antes de que llega-

do a los 60 años, Figari diera torrencialmente el mayor chorro lírico de belleza americana.

Vayamos, ligeramente, al terreno biográfico. Pedro Figari es en el Montevideo finisecular el prestigioso abogado atento al crédito de su estudio jurídico. Atiende un cargo forense, «Defensor de pobres» que lo pone en contacto con los humildes y los desposeídos, a quienes escucha y defiende con una grande simpatía humana. Después es nombrado abogado del Banco de la República. Más tarde ingresa al Parlamento, como diputado. Al margen de esta actividad, en sus cortos ocios, ensaya, con mano titubeante de amateur el apunte tímido, la acuarela lamida, el cuadro que ya más osado, oculta los ojos de los visitantes. Mientras tanto, pleitos, direcciones, asesorías, cargos políticos. Y un día, avasallante, lo domina la defensa de una difícil causa creminal, para arrancar a las garras de injusta condena a un inocente.

El asunto Butler adquiere en estos momentos los contornos de un sonado affaire, transportando al estrado lugareño, un remedo de aquel otro sonado affaire que desde Francia, conmoviera al mundo. Figari, en una absorción total de su vida, como un Zola americano, consigue liberar al inocente. No obtiene paga, porque el liberado es pobre. Mas su triunfo lo exalta. Después lo documenta en un folleto que llama: *El crimen de la calle Chaná.*

De este capítulo de su vida juvenil queda así, claro, un dato para nuestra biografía: su pasión desbordada.

Sigue el tiempo lento y sencillo para Figari, con los altibajos de una lucha cotidiana para afrontar las necesidades hogareñas. La casa de Figari es un pequeño oasis artístico en el seno burgués de la ciudad. Acoge allí a los pintores nuestros, cuyo talento adivina de inmediato. Primero es Carlos Sáez, el genial adolescente, que en su efímero pasaje por el escenario montevideano, tiene siempre en Figari al amigo alentador. Desaparecido Sáez, se entrega a la admiración de Blanes Viale, cuando aquella pintura clara y viva, hería los ojos paca-tos acostumbrados a las «tierras de sombra» y a los «betunes de Judea». Llena entonces su casa de telas de valor. Las primeras de Blanes Viale; los paisajes del catalán Mir que lucen su atrevido impresionismo en los días en que Serra y Barbazán Laguerela eran los ídolos de los salones adamascados.

2. Retrato de Pedro Figari, hecho en Milán en 1887.

No son sólo los pintores, que los músicos también llenan la estancia privilegiada con las manifestaciones más altas de su arte. Allí concurre Eduardo Fabini, con su violín llenos de cantos, a aprender el camino para encontrar la belleza nuestra, que un día haría vibrar en sus sinfonías; y Alfonso Broqua, tan injustamente olvidado, recién venido de París, ensayando sus primeras composiciones folklóricas, con el oído atento a las voces nativas.

Todos los grandes viajeros que pasaban por Montevideo, caían en el Salón Figari. Allí llegó Gullermo Ferrero y Gina Lombroso; allí Anatole France, Rusiñol, Rubinstein... todos para dejar en la mente ávida de belleza una luz fecunda.

Así, hasta que un día, mordido por una idea adherida a un rincón de su cerebro y cansado de causas y expedientes, se decide a escribir un opúsculo sobre el destino del arte. Dice así en una parte del prólogo: «Entregado, pues, a mis recursos, como un ciego a su báculo, para orientarme en ese nuevo rumbo por medio de los fenómenos más simples de la naturaleza, siempre fidedignos, en un ambiente que se nos presenta como algo muy intrincado, más que nada, quizá, a causa de los errores ya consagrados en nuestra mentalidad, me aventuré a buscar una explicación directamente, y éste es el resultado de mi ensayo, que ofrezco al lector, no sin cierta emoción.»

El prólogo tiene fecha 1912. Figari tenía entonces 51 años. Su plan primero se había agrandado hasta el grueso volumen, en plétora de análisis filosóficos. Nace así Arte, Estética, Ideal, un serio estudio para encontrarle una causa a la eterna ansiedad de belleza que anida en todos los mortales.

Filosofía de arte: vida ya caída en las redes de la belleza y en ese instante entregada a la interrogación frente a la esfinge.

De ahí en adelante la biografía de Figari queda signada para el arte. No importa que amengüen sus ganancias y se alejen sus pleitos. Firme en sus convicciones filosóficas, de cuño positivista, trata de buscar nuevos derroteros para el futuro arte de América. Ensayos, opúsculos, conferencias, escritos, dan crédito de una fe que era menester aprovechar. Así conquista un cargo, al frente de la Escuela de Artes y Oficios donde va a dar prueba de ignoradas virtudes.

Su obra en la Escuela Industrial

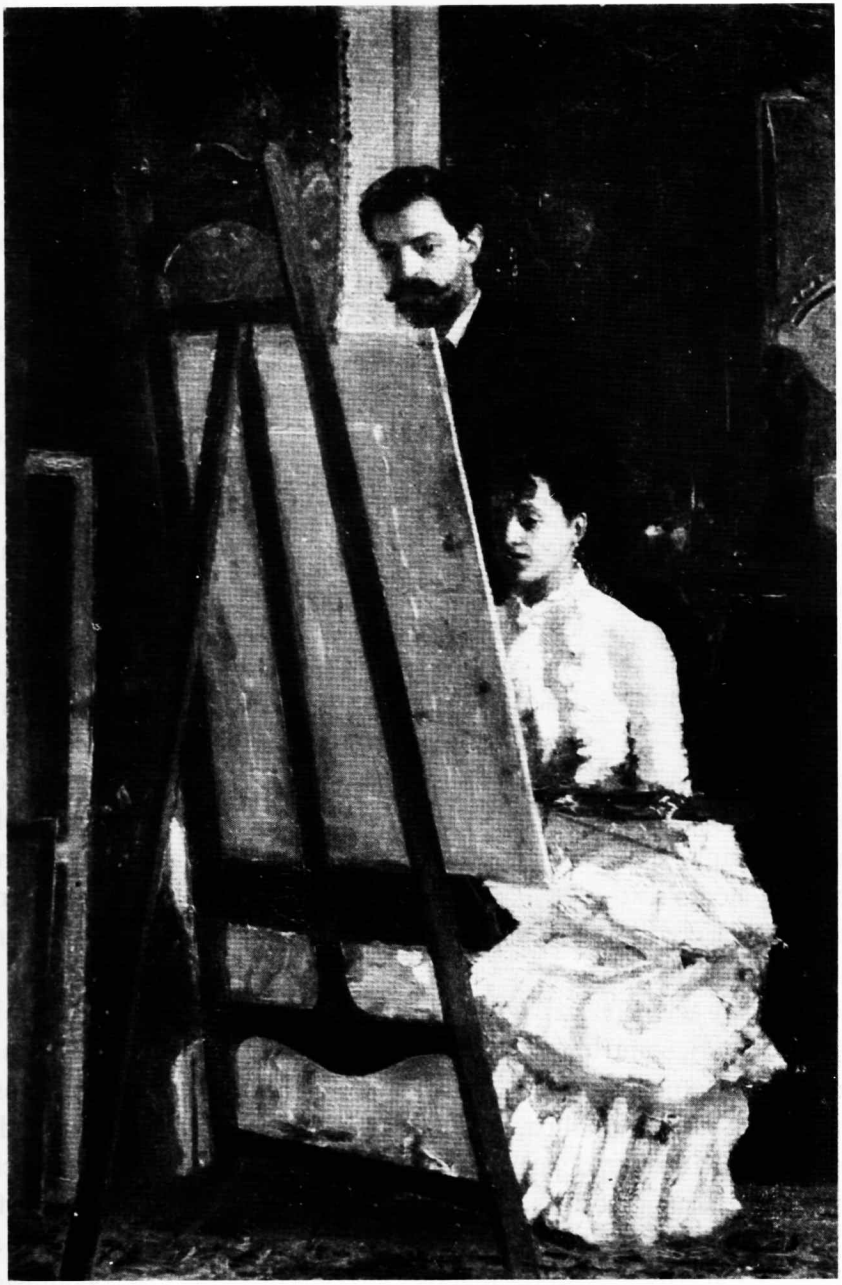
Este nuevo período va del año 1917 al año 1920, y constituye una etapa definitiva dentro de la parábola espiritual de Figari. Allí, entre las paredes viejas y ennegrecidas, dejó caer Figari el destello de su nueva pasión.

No fue sólo él, que gran parte de su familia debió acompañarlo en su férvida campaña. El primero a su lado fue su hijo Juan Carlos, flamante su título de arquitecto: después amigos dilectos como el malogrado pintor Milo Bereta.

Y no bastándole aún, fueron las hijas a inocular un complementario sentido femenino, a la obra en gestación.

Olvida todo por su Escuela: su casa no existe más que para los ineludibles menesteres del comer y del dormir diarios. Transfiere su hogar espiritual a los viejos muros. Renueva los talleres rigurosos —más de cárcel que de escuela— abriéndolos al sol, para ahuyentar la severidad de la pena y atraer la alegría del nuevo trabajo. Sustituye el nombre Escuela de Artes y Oficios por el de Escuela Industrial. Cambia aspecto, personal, mobiliario. Convulsiona. Aparta a los maestros rutinarios y transforma las clases estériles en talleres vivos, como colmenas.

Todo se vuelve Escuela en su vida. Llena sus bolsillos de libretas y croquis, anotando las ideas, en tropel, para la renovación de todas las formas del arte apli-



3. AUTORRETRATO. 1890.

cado. Instaura un espíritu de cofradía medieval, dignificando la vida del futuro artesano, no en la tarea repetidora y estéril, sino en la creación fecunda. Y él también, vuelto maestro artesano, se apasiona por todos los materiales nobles que transformará la Escuela; y convive en la firmeza del hierro, con la mansedumbre de la madera, con la luminosidad del vidrio, con la tolerancia del barro, con la flexibilidad del mimbre; con las telas, con los cueros, con los géneros diversos.

Hace entrar la naturaleza nuestra para la obra renovadora: ala de torcaza o de teruteru, hoja aguda de espinillo o del mataojo; frutas, flores, raíces, nidos. Los apuntes, de una frescura extraordinaria, se acumulan en las clases. Y de ahí pasan, para servir de tema, a los talleres especializados. Y así el pájaro y la flor se escapan un día para un *vitrail,* para un cortinado, para un friso, o para aligerar al hierro, cansado de copiar los ornamentos Imperio o Luis XVI.

Los días fueron cortos y la labor extrema para llegar, en un plan bienal, a la producción enjundiosa y renovada. Y así dieron los talleres, un febril ardor, desde la mesa, a la cuna, al vaso, a la cesta, al *vitrail,* a la lámpara, al traje, al cortinado, toda una obra nueva y de alta dignidad artística. Una creación seria y orientadora como sólo pueden ofrecerla las grandes y ordenadas escuelas europeas. Y fue un fenómeno tan fuera de la comprensión y de los límites locales, que recién se hizo presente en los tristes instantes de su liquidación. En efecto, un Directorio colocado por encima de su jerarquía de maestro de talleres, vino a poner bridas a sus planes. Figari, al principio, no apagó sus fuegos. A regañadientes, acataba una orden y violaba otra, atento sólo a la vida de sus talleres. Pero el conflicto en ciernes se desplomó un día: conflicto entre empacada autoridad y real maestría. Y Figari perdió injustamente la partida.

Cuando le fue aceptada la renuncia, y antes de alejarse de la Escuela que había hecho vivir, Figari, como única represalia, organizó la exposición póstuma de su obra magnífica. Exposición y doloroso remate. Y así fue como tantos vimos caer con tristeza, en subasta pública, todos los ensayos en germinación, cuando por doquiera se alzaba un clamor por el advenimiento de una verdadera obra nacional.

De esa fugaz estancia en la Escuela Industrial, Figari pasó del campo filosófico al campo creacional. Ya no fue más la pregunta ante el insondable mar del arte; ahora fue la realización artística con sus manos y sus ojos bisoños. Y así conquistó otra virtud, sumada a aquella de su pasión en acecho: la fe en la propia creación.

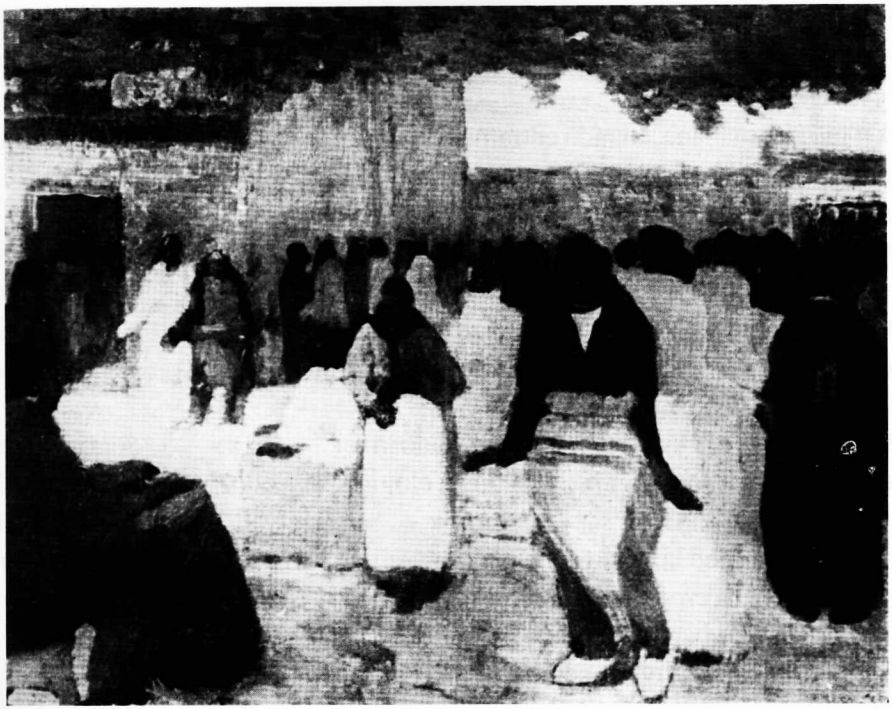
4. Retrato de Pedro Figari, hecho en Montevideo en 1905.

5. Tristeza negra. 1919. Colección Alejo B. González Garaño, Buenos Aires.

Con esta conquista soportó la amargura de la incomprensión y el abandono. Otros dolores se sumaron en ese instante. Entonces el cruel escepticismo mordió su fibra de imbatible luchador.

Un ansia de abandonar el inhóspito suelo, dominó ese instante de derrota. Y así fue como afirmándose cada vez más en la convicción de su triunfo artístico, y con la amargura de su caída inmerecida, zarpó Figari para la patria cercana —pródiga siempre para los vencidos políticos, como ese día para este vencido del arte— de su constante abrigo hermano.

Entonces dijimos, convencidos de la injusticia, frente a la obra truncada de Figari, nuestro duro apóstrofe a los gobiernos sordos. Hoy podríamos cantar una acción



6. Candombe.1919.*

de gracias a ese hecho, aparentemente adverso, que arrastró lejos del solar a un artista adolorido. Sin ese injusto designio, Figari no hubiera tomado cartones y colores. Y no hubiera surgido esa obra copiosa, rica, magnífica, que forma su milagrosa creación pictórica.

La iniciación pictórica

Henos así ente el fenómeno creacional de Figari.

Fue en el año 1921. Trocada la amargura del voluntario exilio en fervor artístico, en el fondo de una casa alquilada de Buenos Aires, como a hurtadillas, Figari padre y Figari hijo se dieron a una febril e incógnita creación pictórica. Así hasta acumular una extensa colección de cuadros. Y como es ley fatal, que toda obra de arte alcance el contacto humano, aquella producción se abrió por vez primera ante un público

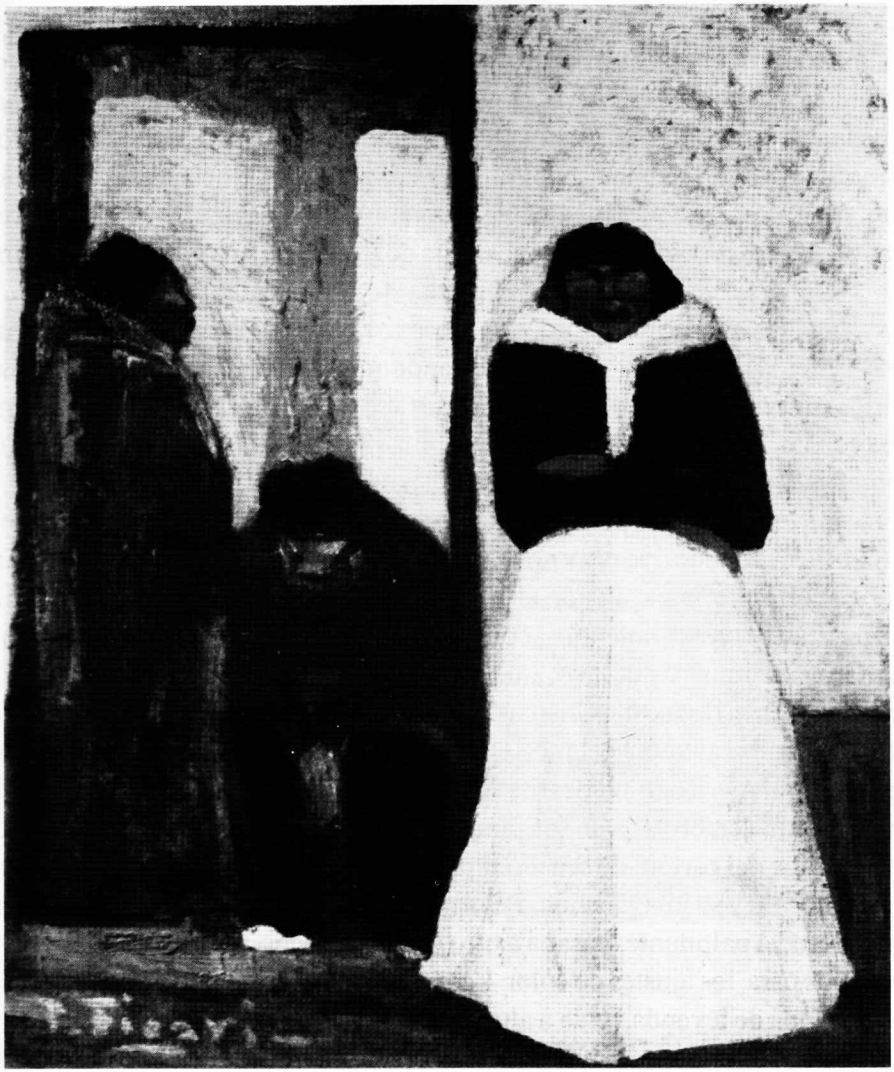
nuevo y descreído, en la Galería Müller. En seguida cruzó el anchuroso río para llegar a estas orillas ásperas, que un vivo patriotismo mostraba, a la distancia, dulces y acogedoras.

Así fue una mañana, cuando entramos por primera vez ante el misterio de Figari. Y entramos con aguda desconfianza, y un resquemor de encontrarnos frente a la obra ingenua, imprecisa, deshecha, literaria, convencional, de una persona —la lógica nos lo decía— que no era pintor y no podía improvisarse pintor, pasados los 60 años. Y de golpe, ante los cuadros nuevos surgió nuestro azoro, no creando en esta verdad ilógica. Dudando, preguntamos a artistas amigos si aquello era realidad o alucinación; si era una pintura nueva lo que veíamos, o era una sugestión poderosa, nacida de una vieja amistad.

Ya antes de la explosión nos había llegado la critica de Buenos Aires, reticente y amable, pero fría e incomprensiva, con un elogio arrancado y diez reparos técnicos denunciando a la claras un *succès d'estime* como indudablemente se lo merecía el distinguido huésped lanzado en la audaz aventura. Mas no hablaba del nuevo hallazgo, de la nueva emoción, de la nueva verdad de Figari. Y esa verdad nos atrapó por vez primera, y para siempre.

Después, al año, vino su segunda exposición, más afirmada. Entonces, sí, la crítica porteña, con extraordinaria unanimidad, coreó el elogio del artista. Y algunos, más certeros, anunciaron en la obra nueva de Figari, el nacimiento de la primera pintura americana.

Camino de un recuerdo nostálgico lo vemos después a Figari en la opresión de una casa de departamentos de la calle Charcas, rodeado de un cortejo de cariño y admiración filial, que alcanza a la exaltación, para nimbar el nuevo alumbramiento. Allá fue en un pequeño taller de la casa alquilada. Hemos dicho taller porque nombre debíamos darle a su rincón de trabajo. Pero era un cuarto interior, pobre y trivial como todo cuarto, con una ventana como otras ventanas por donde no se alcanzaba, ni lejanía de horizonte, ni aplacada línea de agua marina, ni cambiante y rumoroso llamado de árbol. Acaso entraba por la mañana el pie de oro de un sol cansado; y por la noche el pie de plata de una estrella retardada en el cielo ultrajado de la ciudad.



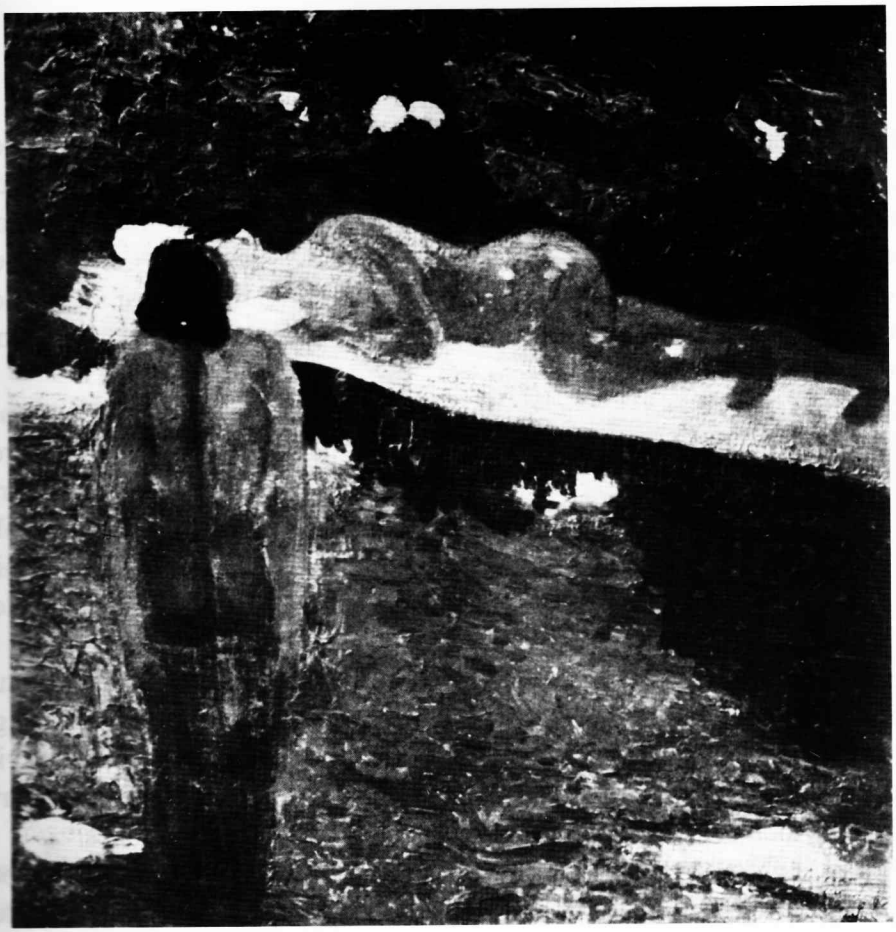
7. La espera 1919. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.

Pero allí estaba el rincón de hechicería. No importa que una pared la ocupara toda la celosa ropería; y otro rincón la canasta con las prendas para zurcir, y otro la máquina rezongona para coser las nuevas telas. Allí, en el ángulo más iluminado, estaba la silla baja, el caballete, el cartón tostado. Allí la maravillosa caja de colores. Allí, recogidos y en silencio, estos nuestros ojos de hoy lo han visto horas y horas trabajar a pequeños toques mágicos. Sin apuntes, sin ensayos previos, sin bocetos, sin marcar una leve línea, sin nada, surgía del fondo de oro viejo de los cartones toda la suntuosa *kermesse* de vida pasada; de patios en el jolgorio colonial; de salas empaquetadas de rojo y oro; de campos ceñidos por la cinta de una danza; de lomas vencidas por las diligencias; de candombes sensuales y carnavalescos; de velorios suaves, sin arrugas de tragedia; de rueda de comadres jugando a las mariposas con las alas de sus pericotes; de tropillas hastiadas en los campos desnudos; de ombúes druídicos en su dominación del paisaje...

Esto que hoy decimos, no va dicho en enardecimiento artístico, sino en relato fiel y fotográfico. Todo lo que en nosotros aviva esa vieja emoción, en el viaje al pasado, no es para deformar o alterar, al grado de un juicio laudatorio las horas vividas. Es la palmaria verdad, auténtica, comprobada por cien testigos, que abrieron sus ojos atónitos, como los nuestros, ante el hacedor de belleza, en ese rincón inolvidable y hospitalario de la calle Charcas.

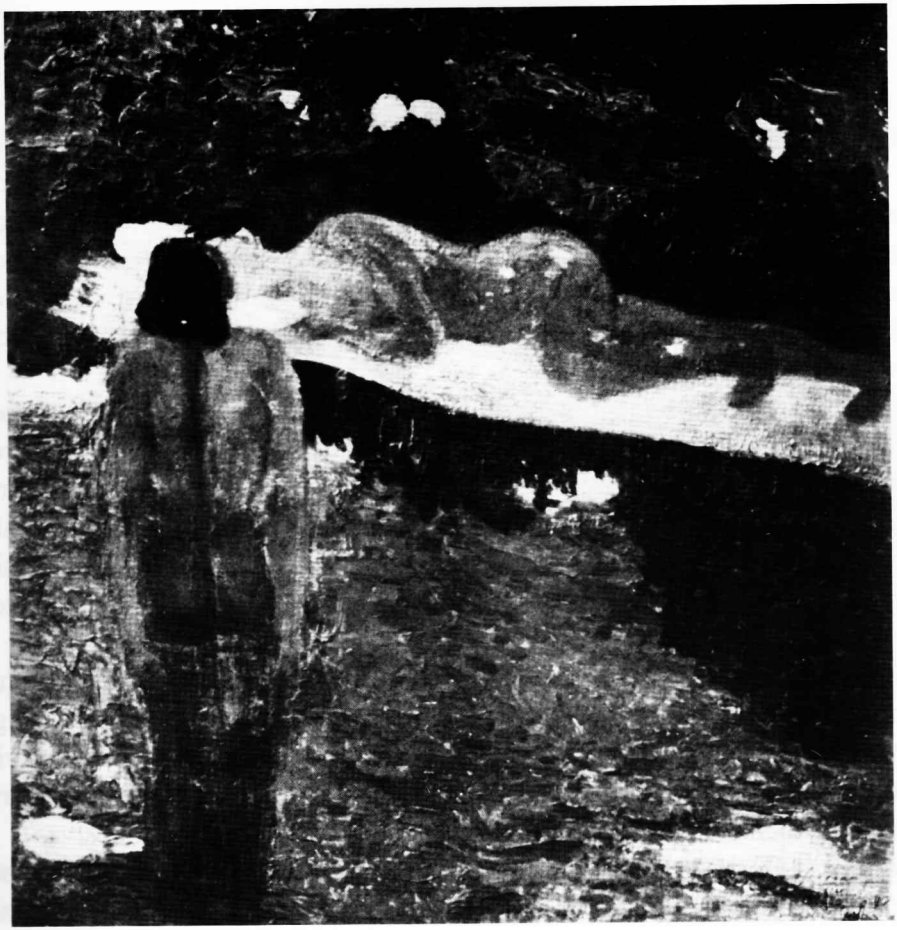
Desde el alba al anochecer, este viejo cambiado como un Fausto en juvenil artista, evocaba... Todo un desfile fantástico de vida pasada, acuciado por una ansiedad de nacer, brotaba de sus pinceles. Manchaba nerviosamente, facilitado por la técnica del cartón, de secado rápido. Ningún otro auxiliar en su búsqueda que su recuerdo y su imaginación. Pintaba con premura. De un cartón apenas manchado, pero ya palpitante, pasaba a otro cartón; y luego a otro. Después volvía a retomarlos para los ajustes de color. Los cielos se volvían poco a poco más diáfanos. Una luna de leyenda venía a alumbrarlos a veces; otras, una luz de mediodía que no daba sombras, envolvía sus campos y sus patios. Y todos los personajes empezaban lentamente a moverse. Para la danza, para el cortejo, para la fiesta, para el entierro. Y al final el perro manso y cauteloso se colaba, por un ángulo del cuadro, al primer plano.

La obra no la admitía nunca terminada. La abandonaba un tiempo, en su tumultuosa creación, para anotar otras manchas. Después la tomaba, y con la mis-



8. El beso 1920. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.

ma espontaneidad de pincelada, encontrando siempre al primer toque el hallazgo perfecto del color, le daba una nueva capa de enriquecimiento. Y después otra. Y varias más. Y aun se daba el caso de que un cuadro salido de su taller y colgado en la casa del amigo, debía, a su mandato, descolgarse un día, para recibir una carga nueva de sutiles y perfectos toques de color.



8. El beso 1920. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.

ma espontaneidad de pincelada, encontrando siempre al primer toque el hallazgo perfecto del color, le daba una nueva capa de enriquecimiento. Y después otra. Y varias más. Y aun se daba el caso de que un cuadro salido de su taller y colgado en la casa del amigo, debía, a su mandato, descolgarse un día, para recibir una carga nueva de sutiles y perfectos toques de color.

Después vino rápida la comprensión de la ciudad sensible. Fueron, como siempre, los temperamentos de *élite* los que sintieron el deslumbramiento de la creación Figari. Nombrémoslos. Uno, ante todos, coetáneo y férvido en el amor de las cosas pasadas, don Manuel Güiraldes, abuelo de *Don Segundo Sombra,* que puso siempre una encanecida devoción por todos los cuadros de Figari. Y el mismo Güiraldes, el hijo, el novelista, ufano de su legítimo triunfo, amparando como hermana, la obra de resurrección del pintor.

Otro, González Garaño, inquieto buscador del pasado, coleccionista e historiador que se sintió envuelto en los sutiles hilos con que Figari hilaba la épocas pretéritas. Otro, Martín Noel, el arquitecto que dio valor, con el muro y con la palabra, a las arquitecturas nuestras con alma del pasado. Raúl Monsegur, viajero incansable, oteando siempre la última palpitación artística. El alto poeta Jules Supervielle, mitad uruguayo, mitad francés, herido por la inmensidad pampeana y el perfil autóctono de la nueva belleza.

Esta corte de fieles admiradores le creó el ambiente propicio a la nueva pintura. Ya no Fueron más las burlas y las sátiras ante los negros y ante los jamelgos. Figari entró al primer plano de la intelectualidad porteña. Y en el campanario de su vida, sonó alta su hora. Hora de juventud jocunda, cuando el tiempo empezaba a curvar su espalda, inclinada día tras día sobre el caballete cargado de cartones.

Toda esa gloria en ufanía buscó de ensanchar orillas. Y tendió hacia el polo magnético de París. Primero fue el amigo entusiasta, Raúl Monsegur, quien transportó la carga de sueños de Figari.

Quizá por vez primera se invirtió la corriente, y el pesado transatlántico vió llevar, con asombro, cosecha de arte en vez de quintales de trigo y fardos de lana. Quizás por vez primera, América, la paciente receptora, la tierra para la conquista y para el mercado, mandaba en vez de oro y especies, sutil flete de poesía. ¿Cómo llegaría al puerto nuevo de carga del ingnorado valor? Incertidumbre. Ansiedad. Mas he ahí que la ciudad «acústica» sintió de lejos el latido del nuevo arte. Y el éxito primero, fue radioso, inesperado. París acogió la nueva mercancía con esa pronta ansiedad ante la inexplorada amoción artística.

9. Cosas de negros. 1920. Colección Alejo González Garaño (hijo). Buenos Aires.

Tras el éxito, vino la invitación al viaje. Y Figari zarpó otra vez, no ya de compañero de la amargura y la derrota, sino empujado por el goce de la conquista presentida. Y allí acampó por vez primera, con cartones y colores, bajo la luz de la ciudad de luz.

El triunfo en París

Tuvimos la fortuna de estar a su lado, por un extraño albur del destino, en sus primeros tiempos de París. Las escenas diarias, ya relatadas, de la calle Charcas, se repitieron, con pocas variantes, en la fiebre nueva de la metrópoli. Figari hizo su taller en otro cuarto pequeño, de una casa, en la calle Suresnes, hermana de la casa de Charcas. Y allí, con pocos y sencillos muebles, pobló su vida.

Juan Carlos fue el sostén, en esos días de lucha anhelosa en el triunfo. Mientras tanto el viejo seguía, a pequeños toques, llenando y retocando sus cartones, un poco frío ante el éxito que lo llamaba, porque prefería vivir en su tierra de quimera. De mañana muy temprano, como era su hábito —el mate caliente y sus pinceles—, se instalaba frente a su caballete y se daba a sus hechicerías. Más tarde era la hora del desfile de americanos, de pintores, de críticos, de toda la curiosidad ante la nueva revelación artística.

Así llegó la exposición primera de Figari. Y así fue su triunfo inmediato y rotundo, no sólo de admiración, sino de compra. Los grandes *marchands* de París abrieron ojos desmesurados —y sus bolsos también— ante la nueva y fantástica pintura, que instalaba, en el eje del mundo, la belleza promisoria de una crecida colección de cuadros.

Este fue el signo claro del éxito certero de Figari. Y anotemos algo extraño que después pasó. Y fue el desconcierto de estos hábiles *marchands,* que ante el deslumbramientos de estos cuadros ricos, finos y sutiles, creyeron que representaban la total cosecha de una larga y dura vida entregada al terrible combate de la técnica. Así cuando vieron —o supieron— que los cartones se apilaban de a miles como arte de encantamiento; que los naranjos florecían en pleno invierno y que los candombes negros surgían, varios por semana, en pleno corazón de París, abandonaron —el negocio frustrado— la disputa de los cuadros. No podían guardar en cuidadoso encierro esta mercancía, esperando que la muerte valorizara el preciado caudal. ¡Quedaban tantos cartones más en las pilas!

Pronto el nombre del pintor recién llegado cambió su prosodia en los nuevos labios, y de llano se transformó en agudo. Y con acento en la «i», corrió por todos los talleres y cenáculos. Y los críticos solícitos —Vauxcelles, Miomandre, Alexandre Salmon, Cassou, Hourticq, Supervielle, Cremieux— empezaron a labrar el elogio del artista en la dulce lengua creada para la dulce crítica.

La influencia extraña del hijo

Es menester en este paríodo de París, que en preferente sitio, hablemos del hijo alentador, no por ser hijo sino por haber tomado gran parte —quizás ignorada— en la gloria del arte paterno.

10. VENECIA. 1921.*

Volvamos, otra vez, hacia el pasado, en busca de una reparación para la abnegada sombra en que sumió su vida el hijo, en trance de inspirada tutela.

Condiscípulos de Juan Carlos en el taller universitario, con la misma inquietud y el mismo espíritu de rebeldía artística, vivimos horas de íntimo compañerismo en los días plomizos en que el Vignola imponía sus módulos y sus órdenes en la Facultad de Arquitectura. Egresados en plena crisis económica. Juan Carlos se orientó a la enseñanza en la Escuela Industrial, de la que recién se hacía cargo su padre, revolucionándola.

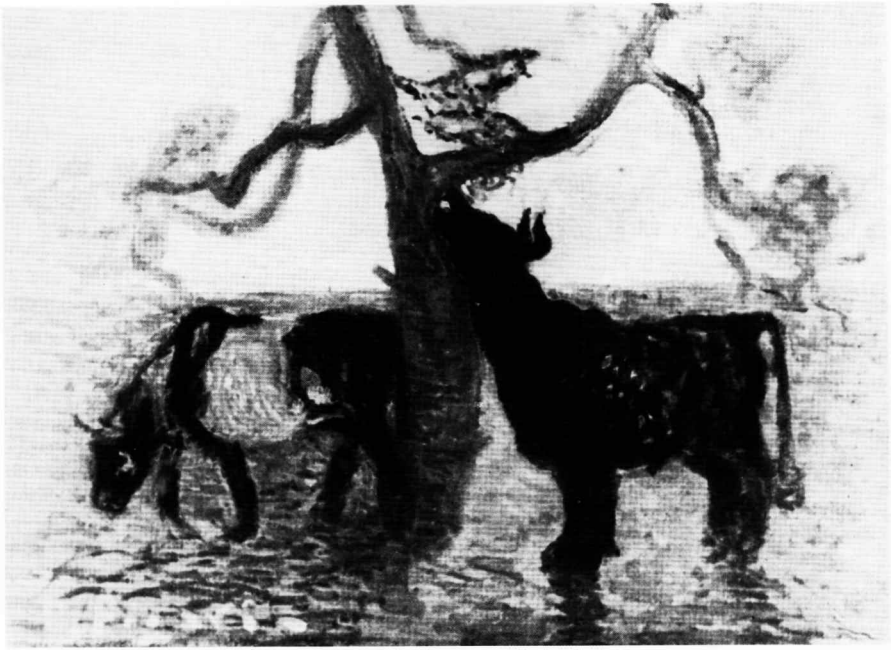
Ahí empezó la perfecta compenetración entre padre e hijo. Fueron como dos metales distintos, cobre y hierro, unidos en el calor de la fragua. No había distancias entonces; no había jerarquías. Los dos eran igualmente jóvenes porque habían nacido en un mismo día a la vida del arte. El padre daba el impulso. Juan Carlos cargaba sus manos de proyectos y de ideas.

Después vino la ausencia, con el viaje decepcionado a Buenos Aires. Allí, en los del exilio fecundo, se mantuvo firme la soldadura espiritual. Y padre e hijo se dieron juntos a la recreación poética del pasado. Extraña y perfecta unidad artística. Llama alentadora que a la inversa va del hijo al padre. Éste con el fardo de dramática experiencia, aquél con la juventud en frenesí. Y se entregan juntos a la obra. Mas el que crea, no es el joven, es el viejo. Mas el que critica y orienta no es el viejo, es el joven. Y así se da cumplimiento a aquella ansia inasequible que reclama el proverbio francés: *Si vieillesse pouvait; si jeunesse savait.* La vejez podía, la juventud sabía. Y en este trueque de funciones, juventud aleccionando y vejez creando, nace ese prodigioso poema americano de la pintura de Figari.

Lo extraño fue que Juan Carlos también tuvo su fuego creador; y aquí apuntamos el rasgo magnífico de su malograda juventud inmolando al genio del padre toda su obra en agraz. Nuevo sacrificio de Abraham ante la pira. Pero esta vez es el hijo que va voluntariamente hacia la anulación, en el recogido secreto, en la total ignorancia del padre.

La obra de Juan Carlos difiere de la obra del padre, por un concepto más vecino a la vida, más objetivo. No en balde el hijo mordió más la realidad y el padre se endulzó más en el sueño. Así fue Juan Carlos más irónico y burlesco en sus candombes, más hiriente en las «chismosas» y «las comadres» y más vivo en una serie desconocida de cuadros de gran valor, «las pulperías». Pero en concepto, en técnica, en sentido estético, fueron un tiempo hermanos. Hay cartones que no se sabe si salieron de la mano sarmentosa del padre o de la mano suave del hijo. Pero donde influyó indudablemente en el padre fue en ese criterio de composición rítmica, equilibrada, de austera geometría. El sentido arquitectónico del hijo debe haber serenado la verba del padre, porque así destacamos en Figari las composiciones que tienden a la teoría clásica, al dulce friso con que Juan Carlos llenaba de bajo relieves los muros ilusorios, en su clase.

Así fueron las horas de Buenos Aires, las primeras horas de duda e incertidumbre; las horas increíbles del unánime elogio; y las horas más increíbles aún de la consagración europea. Entonces se produjo el raro fenómeno, surgido de un drama sordo interior, de la anulación del hijo en la corriente creadora. Quizás Juan Carlos sintiera su genio más débil que el genio del padre; quizás ansiara crear en otro

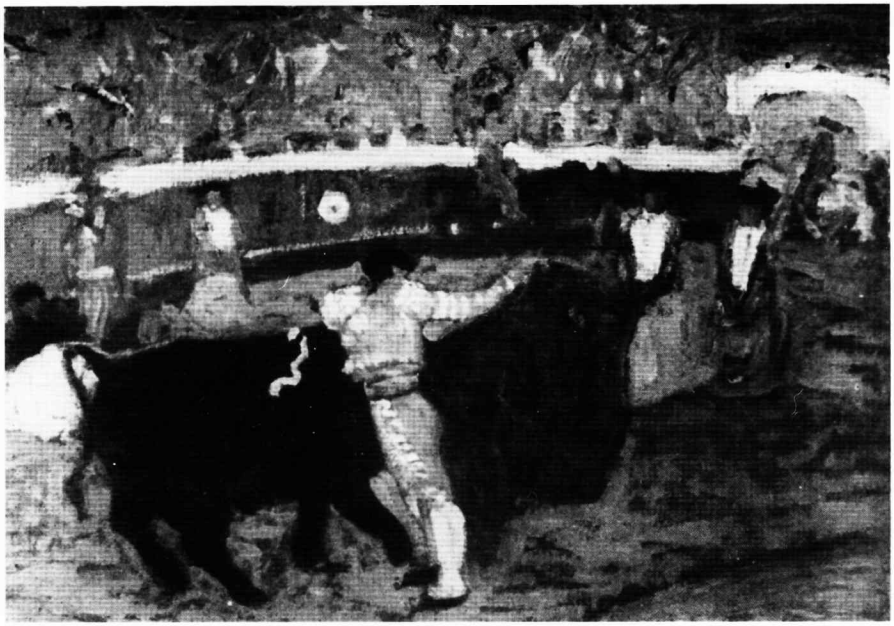


11. Idilio. 1921.*

sentido, y como era joven esperaba con serenidad, su hora. Pero lo cierto fue que el hijo despareció como creador; y se afirmó como alentador, como sostén, como crítico.

Entonces este raro binomio afirmó su fuerza y su unión. No daba un paso el padre, no apuntaba nerviosamente sus cartones, sin el fallo esencial del hijo. Fallo que le interesaba por sobre todos los fallos, y que cuando era entusiasta humedecía de emoción sus ojos cansinos. Fallo franco, cálido, rígido a veces, admonitorio otras, ante la obra nueva. Pero el único que acrecía la fe en el creador.

En esa sombra de segundo plano, el hijo se fue una tarde, ocultando crueles dolores, después de haber llenado las paredes de la Galería Bernheim de esa pintura inspirada de Figari, que atraería pronto al *tout París*. Siempre en su papel humilde. Siempre báculo del anciano. Y se fue hacia la muerte, llevando en sus ojos llenos de optimismo las visiones del padre. Ignorando que con su cruel partida, caería una



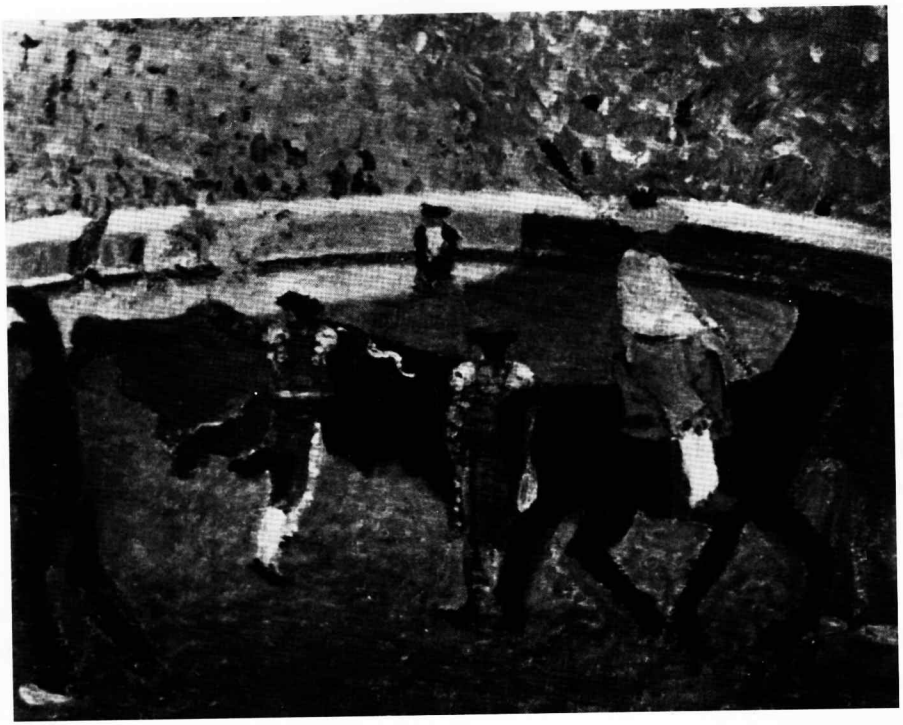
12. Corrida de toros. 1922. *

espesa venda sobre los ojos del artista. Y que pinceles y paletas se aquietarían para siempre, siguiendo su trágico ejemplo.

El niño rescatado

Salgamos ahora de la entristecida red biográfica. Y busquemos alguna explicación a ese fenómeno del tardío y luminoso surgir del artista. Siempre hemos meditado en el extraño caso de esta espontánea lujosa entrega de todo un mundo alucinado que vivió tantos años dormido, para surgir potente, un día en la opulenta declinación de una vida.

Tomémoslo a Figari antes de la iniciación pictórica. Sigámoslo, creador despojado, después de la Escuela Industrial, llegando, en voluntario exilio, al nuevo suelo. No sabemos, maguer nuestra amistad con el padre y con el hijo, del proceso mental que entonces se produjera. Pero creemos que Figari, herido en corazón de padre y



13. Corrida de toros. 1922. Colección María Elena Figari de Regidor. Montevideo.

en alma de forjador, se aquietó, rendido, en la paz dulce de un hogar. Después de la lucha agotadora, y del corrosivo de la derrota, ansió un repose espiritual, por imperativo fisiológico. Reposo no, que esta mente privilegiada vivió siempre alerta, y pronta como un arco tendido. Buscó sólo un cambio de paisaje espiritual, un desprendimiento terreno, un estado de bienaventuranza, en la ansiedad de nuevos caminos.

Inaccesible el liberador viaje a Europa, contrata —sin paga costosa— a la imaginación, sumisa empresaria de giras. Y así se evade, por largos caminos de quimera, sin sospechar el alcance de sus viajes lenitivos.

Ya se ha dicho mucho, y en este caso forzoso es repetirlo, que el arte es evasión. Nunca más claro el concepto que entonces, para esta vida hostigada, que el dolor va a empujar a los viajes imposibles.

¿Adónde va su nave? ¿Qué puerto busca?... Va hacia atrás, a las doradas horas de la infancia. Rescata, casi anciano, al niño dormido. Y sueña. Gargándose de colores y de cajas de pintura, con candor infantil, se entrega apasionadamente a una febril creación. Como un descanso, como un remedio. Como un juego, sin saber que con ese juego se abriría la primera ruta a la pintura americana.

En un brillante ensayo sobre Lope de Vega dice el escritor argentino Ignacio Anzoategui: «Toda la vida del hombre se relaciona con la niñez; pero se relaciona con un misterioso aspecto de la niñez, que no es la niñez que se vive cuando se es niño, sino la niñez que se vive cuando se es hombre; porque el hombre goza y padece comparativamente con el goce y el padecimiento de su niñez. La niñez interior del hombre es un secreto que no se manifiesta hasta que el hombre no siente la necesidad de manifestar su niñez con voces de hombre y con espíritu de niño. Este hombre es el poeta.»

Aquí en Figari está ese ejemplo vivo del renacer del niño, en esa desatada creación artística, pintando, con la spenceriana inutilidad del juego, durante horas y horas. Y entregando desvelos y entusiasmos para esa gozosa ronda de sus colores.

En su ensayo filosófico, surgido también de campos de desolación, a raíz de la muerte del hijo, y que tituló: *El arquitecto,* hay un fragmento, *El juguete,* en que dice Figari:

«Como quimera luminosa de áurea niñez, ya tan lejana,
así se abre la visión del juguete, en mis recuerdos,
imagen que se desdobla, se dibuja y se colorea;
y aun me seduce con sus encantos, magnificada.»

Así en el juego divino del arte, se despierta, fúlgida y primaria —como si ceniza no hubieran volcado los años en el rincón del recuerdo— toda la imaginería de su vida en flor. Y lo que surge de inmediato es el negro y sus fiestas; el negro visto por las noches con temblor de duendes, en el azoro, siempre pronto, de las pupilas de la infancia.

Entonces las horas pasadas empiezan su embrujado desfile por conventillos y por patios, por calles y por plazas. Figari no evoca, vuelve a vivir esas horas dormi-

14. TROGLODITAS. 1922.*

das. Recuerda con extraordinaria justeza, nombres, sitios, trajes. Y en sus charlas, aderezando el prodigio visual de sus cuadros, trae un acopio extraordinario de todos los detalles y accidentes. Frescos, como si fueran de ayer.

Recordamos, entre tantos, la historia de su cocinera, quizás la sierva fiel que le brindara todo ese regalo negro, de su niñez. Nos contaba un día, cómo de niño, cuando estudiaba sobre la mesa larga del comedor, se regocijaba torturando a la paciente fámula. Cuando entraba con la bandeja cargada de copas y de platos, se ponía a tamborilear los dedos con ritmos vivos de danza africana. Y la negra, como presa de un maleficio, empezaba, resistiéndose, a contornear su cuerpo. Y suplicante le pedía: «no niño, por favor, no... no, niño...» hasta que la obstinación infantil, regocijada, vencía el respeto de la sierva, y la negra se entregaba, poseída, al terrible llamado de la danza ancestral.

Con la misma fidelidad vivía sus horas de fugaces correrías por los campos, las estancias, los puestos, en la compañía de los gauchos y de los caballos. Y también las fiestas solemnes del Montevideo antiguo en el postrer aliento del coloniaje; y ceremonias populares y religiosas, que pocos conocían, como esa tradicional «Misa del encuentro» que se desarrolla, año a año, al fin de Semana Santa en la villa de Pando.

Así Figari gozó las esmaltadas horas de la infancia. ¡Qué virtud maravillosa, en esa retina sin nube de olvido! ¡Qué cerebro organizado como un anaquel perfecto, guardando, sin polvo de tiempo, todas las imágenes de la edad primera!

El cendal poético de su pintura

De ese Fenómeno mental, en el que quizás hayamos insistido con demasía, deriva, a nuestro modo de ver todo el carácter de la producción Figari. Perfecta y transparente visión del pasado. Pero también, viva imaginación enaltecedora. Porque no basta traer el recuerdo limpio: es necesario, para los ojos ajenos, avivarlo, hacerlo alentar una nueva vida, volcarlo en materia artística. Todo su mundo de recuerdos, sólo como recuerdos hubieran podido quedar, si otro fenómeno, el más alto y milagroso, no le hubiera dado nueva vida para siempre: la sustancia artística que encontró para su evocación; el cendal poético, mágico, musical, con que pudo envolver todo ese intocado tesoro de infancia.

Analicemos, antes que las virtudes eminentemente plásticas, las que nacen de esa resurrección del pasado en horas de desaliento. Ante todo se desliza ese carácter poético de toda la producción de Figari. Algo así como el desarrollo luminoso de un perfecto poema, en donde, si cada trozo vive su belleza por sí mismo, se agranda, cuando lo ligamos a toda esa obra encadenada. Poema del negro, poema de los patios florecidos, poema de los campos tristes, poema de las fiestas y las danzas, poema de los entierros y velorios.

Toda esta vida con que Figari empapó su obra le da además un carácter romántico. No se puede resucitar el propio dolor o la propia alegría, sin que se vistan de romanticismo. Y así de toda la pintura de Figari surge ese cantar de una vida en la

15. La calle. 1922. Colección Julio Rinaldini, Buenos Aires.

dulce entrega; y tan vivamente sentida, que se vuelve, de inmediato, un poco nuestra propia vida traspasada.

Al volver todo ese encantado tesoro del largo viaje de la infancia, trajo adheridas, además, todas las primeras virtudes: alegría jubilosa, abierta, sana, optimista, como la de la flor; ironía suave y compasiva de niño, que encuentra pronto el ridículo, y que se ríe, pero sin maltratar; gracia, frescura, regocijo en darse en el brinco o en la diablura inesperada. Esto brindado por el niño tierno; y además —caída fatalmente desde el gajo añoso— una penetrante nostalgia, que viaja por los quiméricos cielos o inunda las anchas lomas doradas.

Así Figari se transforma en el narrador poético. Y nos trae inagotable, el libro de todos sus cuentos.

16. Pedro Figari en su taller de París, Place du Panthéon, 1927.

Mas pensad que el pintor pone su pie, sin miedo, en el terreno prohibido de la anécdota. Pero es para vencer el prejuicio que condena, en el cuadro la palabra que narra. Su arte es así, puramente anecdótico. Es cierto que vale ante todo por su valor pintura, pero ese candor nostálgico de sus anécdotas abandona más belleza para sus visiones.

La técnica de Figari

Vayamos al difícil camino para analizar la técnica nueva de Figari.

Habituados como estamos, a buscar el encasillamiento dentro de viejos y molidos conceptos, el problema nuevo de Figari se presenta violento, sin ataduras a escuelas o maestros, a tendencias, a maneras. Bien es cierto, el nuevo vibrar trae

17. Pedro Figari en su caballete de trabajo. París, 1927.

como un rumor de grandes y consagrados nombres: Bruegel, Watteau, Goya, Toulouse Lautrec, Daumier, Guys, Vuillard, Bonnard. Pero a ninguno asido por rasgo de escuela o de técnica, sino por un vago emparentamiento artístico.

Figari nos conquista en alas de su emoción revolucionaria. Todo gran descubrimiento estético llega siempre destruyendo un poco para deslumbrar después. El deslumbramiento es tan vivo que no toma cuenta de los escombros. Pero el escombro está ahí, si lo buscamos, dentro de nosotros mismos, con el viejo concepto derruido, con la antigua verdad truncada, como una estatua. Hay quienes no ven el relámpago solo sienten el choque destructor. Hay quienes lloran ante el escombro y no ven la luz que encandila. Hay quienes no sienten la cosa nueva, y al margen del destello sólo conquistan heridas. Y en verdad, heridos quedan sin poder ver. Así hay aún muchos que ante Figari siguen clamando por dibujo, perspectiva, claroscu-

ro, planos, contornos y no han visto la nueva, la fastuosa, la imperecedera, la armónica y esencialmente plástica creación Figari.

Toda la obra de Figari vive, y vivirá siempre porque ante todo es pintura; todas las otras virtudes llegan después de esa esencial virtud. Es obra de arte no por la anécdota pegada a sus cartones, sino por el poderoso influjo de sus colores, en las más ricas y suntuosas gamas que imaginarse puedan.

Este es el verdadero don de Figari. Pero el artista como si no lo conociera, jamás insistió ante sus telas en sus virtudes pictóricas: siempre habló de recuerdos. Y aun después de su éxito, en sus horas firmes de Paris, jamás, ante el desfile fantástico de sus cartones, jamás habló en pintor. No anunciaba un esfuerzo, una búsqueda colorista, frío ante el elogio a su paleta, porque esta paleta, don de los dioses, le había caído del cielo.

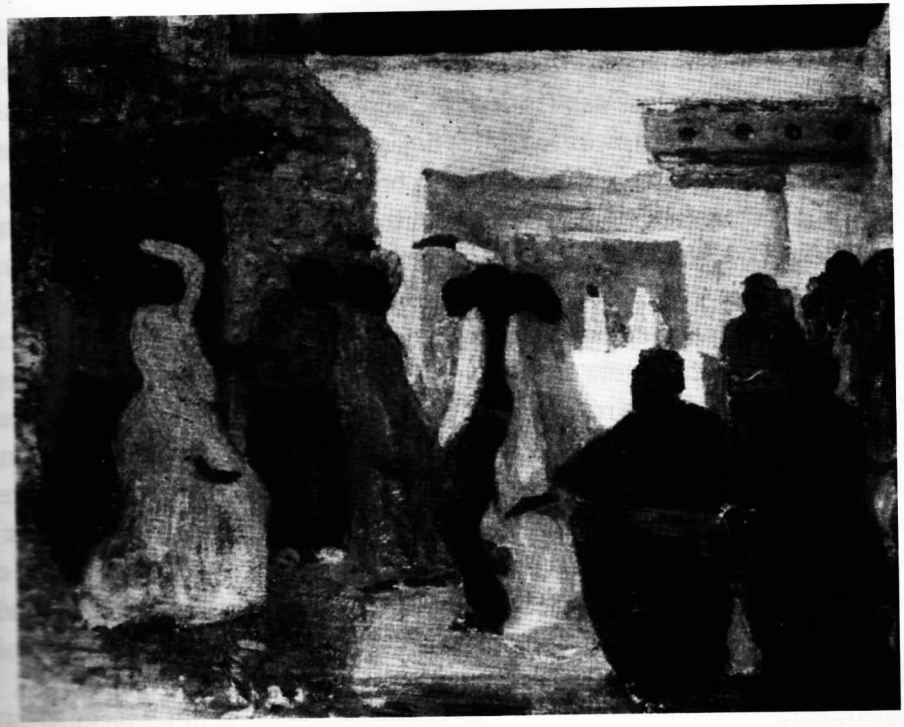
Era interesante —y denunciadora— esa humildad del artista frente a sus cuadros. Su palabra gráfica y justa, se limitaba siempre a descubrir la escena. Con precisión de detalles. Hasta nombraba a los personajes y ubicaba las arquitecturas. Hasta recordaba la fecha exacta del acontecimiento.

Es que en verdad Figari no podía hablar de ese misterio de su pintura porque él no lo conocía. Preguntad al pájaro, con qué notas levanta su canto matinal; o a la campánula del prado cómo ordena sus rojos y sus violetas. Así Figari, sin saberlo —supremo y velado signo del arte— nos daba el alto regocijo del color, pensando que enhebraba anécdotas, mientras se enfilaban las piedras preciosas en su collar de recuerdos.

El impresionismo de Figari

Figari buscó el cartón para fijar su obra. Antes ensayó tela y madera. En realidad encontró en el cartón absorbente el medio para desahogar más rápidamente ese río desbordado de sus recuerdos ávidos de darse en el color. De ahí, de su manera, nació el carácter impresionista de su pintura.

Ya hemos dicho de las preferencias marcadas de Figari en los cuadros que compraba, por la pintura impresionista. Ello puede haber influido en la tendencia de su



18. Candombe bajo la luna. 1922. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.

técnica. Pero más creemos que surgiera de los elementos con que le tocó luchar en sus primeras y anhelosas tentativas.

Tomamos el término impresionista en toda su amplitud de técnica y de expresión; porque sin atenernos a una rígida clasificación escolar, el impresionismo, al eliminar el contorno, busca sólo crear por manchas, por toques de colores.

Así hay dos clases de impresionismo: el uno, objetivo, que trata de traducir con fidelidad el fenómeno óptico: catedrales de Monet, paisajes ventilados de Sisley o de Pissarro. El otro, subjetivo, íntimo, que descuida la veracidad del fenómeno óptico y nos da la emocionada verdad interior. Éste es el alto impresionismo, digamos, de algunas de las últimas telas de Monet y de las últimas telas de Renoir, con

sus alquitaradas gamas en rosa. Del seno del impresionismo surge la porfiada búsqueda de Cézanne, tratando de darle solidez estructural a lo que se iba desmenuzando en tintas diáfanas. Después derivan las distintas escuelas modernas hasta caer en el abigarramiento pictórico de los días actuales. Figari toma por otro atajo. Ciñéndose a la manera impresionista que él conociera a través del catalán Mir y de los pintores franceses que figuraron en la gran exposición del Centenario en Buenos Aires —y haciéndola suya— da fuerza a una traducción rápida de sus estampas del recuerdo.

Nada lo predispone mejor para esta técnica, exigida ante todo, por el proceso creativo. Figari no pensó nunca un «cuadro». En su mente se agolpaban, en tropel las viejas sugestiones. Veía nítido, claro, con todos sus detalles, como en un sueño lúcido, un pasado de evocación. Y con fragmentos de ese pasado, su mente enardecida componía nuevos trozos vivos. Por eso la rapidez era imprescindible para su técnica. Tenía que producir de continuo, nerviosamente, dejando a medio hacer un cuadro, cuando otra idea en su cerebro luchaba por ver la luz. Fue así que de ese apuro mental, y de su atracción por la técnica impresionista, su pincel abandonó la pincelada larga y untuosa, para empezar a insinuar en el cartón, toque tras toque, las figuras que se movían en su interior.

Esta libertad de medios expresivos fue la que desató la vena lírica de Figari. Fue necesario para ello, la maravillosa riqueza de su mente, en trance de continua evocación; y además sus innatas y geniales condiciones de pintor, que le permitieron trasmutar en verdad artística, todo el fabuloso mundo de sus sueños, que en su cerebro, en la vigilia lúcida, se movían al conjuro de un enternecido recuerdo. Por eso, sin ninguna traba impuesta por la dura realidad; sin el modelo irreductible que está «ahí», para mostrar la distancia que va de la verdad a la creación, Figari pudo darse desatado, gozoso, a su regocijado pintar. Y fue con esa libre técnica impresionista —bien ajustada a su fortuito nombre, esta vez— con la que pudo conjugar su tumultuosa belleza.

Desligado de la verdad del *plein air;* de hacer el trozo exacto bajo la luz exacta; de mover un aire real entre figuras reales; de aterciopelar sombras vaporosas y penetradas, este impresionismo de Figari obtiene la verdad del cuadro, no por exactitud sino por incidencia poética. Cielos, nubes, lunas, árboles, campos, mujeres,

vibran por la eficacia de una observación sutil y de una armonía de colores perfecta y musical.

En este menosprecio de la exactitud realista, Figari suprimió en sus cuadros, un elemento esencialmente objetivo y que él no necesitaba: la sombra. La sombra es un accidente físico opuesto y derivado de la luz. Pero es un accidente ocasional, del momento, y que vive en perpetua variación. La luz, sentida a la manera de Figari, es el agente permanente que denuncia la calidad inmutable de la cosa: verde del árbol, rojo de la falda, blanco del muro encalado.

Su luz, es una luz real dentro del cuadro, bañada en esa atmósfera poética que sabían crear sus ojos. Por eso el carácter idílico de sus escenas camperas y de sus patios y aun de sus candombes, que torturados, con un juego violento de luces y sombras, hubieran perdido ese tierno velo que los cubre.

Así muchas de sus escenas no tienen hora precisa de vida: son ambiguas, en un instante huido, a veces vecinas al tramonto, porque lo anuncia la presencia fantasmal de la luna; otras. de mediodía, por el oro que chorrea por los patios. Pero siempre insistiendo en que son de *no man's land*; mas sí de esa tierra remota de los que viajan en alas del sueño.

Esa técnica de pequeños y nerviosos toques de Figari —que no es divisionismo ni puntillismo— rodea de un aire vago sus hombres, sus paisajes y sus arquitecturas. Y deja en sus resquicios un espacio sutil para nuestras porfías. Y en eso triunfa la vaguedad, lo impreciso, lo tenue de Figari, que no limita estrictamente las formas y los rostros y que los deja para que nosotros —artistas de segunda mano—, les agregemos una pequeña parte de nuestra vida en la ilusión de sentirnos también creadores, a su sombra.

Toda esa niebla que envuelve campos y reuniones, hija del recuerdo, sirve para el cautivamiento nuestro. Jamás nos da una verdad cruda y perfilada. Siempre la imagen en aires de bruma.

Mas pensad un momento que todo ese mundo de Figari se precisara en forma nítida y fotográfica: candombes, pericones, gauchos y diligencias. El encanto se rompería. Y aun más real y verdadero, ya no tendría recursos para alcanzarnos; la mano del poeta los habría abandonado; y nos sorprenderían, quizás, pero sin pasar más allá del umbral sensible del alma.

También intuitivo, y obtenido sin esfuerzo, fue su sistema de composición. Se comprende que en esa vertiginosa sucesión de cartones, Figari no podía realizar el estudio ahincado, repetido de boceto a boceto, de sus cuadros. Componía, dentro de ese hálito milagroso, con la misma facilidad que coloreaba. Y las grandes líneas, y los grandes planos se ordenaban solos en sus cartones.

La composición, dentro de ese clima gozoso y de ensueño, se volvía diáfana y serena. Siempre dominada por un juego calmo de horizontales, donde se alzaban las verticales humanas o de los árboles. Pocas líneas en ese viaje, pocas perspectivas complicadas. Aun en el desenfreno de sus candombes, siempre existe la línea de pretil de azotea, de baranda de balcón, de horizonte largo, que serena el cuadro. Sus vistas son casi siempre frontales. Y estas composiciones, para no caer en la monotonía, se avivan con leves acentos. Y ahí, en estos toques que parecen imprevistos —y lo son, mas surgen del misterio de su intuición pictórica— es donde se aquilata el arte perfecto del artista. Coloca una escalera en sus patios de conventillo, que tiende, con su ritmo inclinado a enriquecer la organización plástica del cuadro. Siempre encuentra el detalle, en el árbol caprichoso, en la nube vagabunda, en las arquitecturas de fantasía, para hacer viva la construcción pictórica. Pinta muchas veces el disco pálido de la luna, infaltable visitante de sus cielos, como un acento para enriquecer las zonas altas; y deja que la mancha oscura de los perros juegue una función cromática en la dificultad de los primeros planos.

Las superficies son siempre ricas de color. Cada milímetro cuadrado de su pintura es siempre distinto al inmediato. Pero una atmósfera general, vibrante y húmeda, le da carácter sinfónico a sus creaciones.

Los cuadros son todos pequeños; entre los 30 y los 60 centímetros, muy pocos alcanzan al metro. Pero están sentidos en escala grande, porque su visión totalitaria pierde el carácter de cosa chica para dilatarse basta la gran pintura.

Otra de las manifestaciones típicas de la técnica de Figari, fue la de su dibujo. ¡Cuánto se ha dicho —con el concepto manido del contorno académico— de esta

19. Damas antiguas. 1923. Colección María Elena Figari de Regidor, Montevideo.

sentida forma de dibujar! Si debiéramos desmembrar color y dibujo —y en Figari están perfectamente unidos— diríamos que el dibujo de Figari alcanza el mismo lirismo que su color. Es la forma que se reviste del tono justo, para adquirir, por otra vía, la plenitud que pedía Cézanne. Y además de plenitud, intensidad. Que nada puede ser más hondo en su expresión, que todo ese aparente desdibujo de Figari, para insistir sólo en lo esencial: en el signo, en el arabesco, en el jeroglífico plástico, en la silueta que se graba imborrable. Sólo aquellos que no ven con ojos limpios, no encuentran la evidente verdad de estos cuadros, que si no tienen ni una línea ni un contorno dibujado, guardan todos ellos las virtudes primarias del dibujo: sintetismo, carácter, expresividad. Donde además se revela su capacidad de dibujante, con un vigoroso sentido de síntesis, es en los pequeños apuntes y siluetas con que ornamentó los dos últimos libros editados en París, después de la muerte de su hijo: *El*

arquitecto y la *Historia Kíria*. Aquí, en deliciosas miniaturas, juega con los animales, los hombres, los gestos y las actitudes expresivas. Son pequeñísimas imágenes hechas a pluma, sin indecisión de trazo, que muestran su extraordinaria capacidad de síntesis.

Es así que podemos afirmar que el concepto del dibujo y del color, totalmente hermanados y revolucionarios en Figari, fueron los que le permitieron alcanzar esta alta expresión artística. De la quiebra de uno solo, se hubiera frustrado el total de su obra. De la unión estrecha de ambos se ha obtenido una verdad plástica que vive por sí misma, en total eficacia estética.

La originalidad de Figari

Con su lenguaje expresivo y lleno de hondura, alcanzó Figari la difícil originalidad, ésa tan perseguida y que sólo acude cuando no se la llama. Él tenía algo nuevo que decir, algo que había germinado desde largo tiempo en su espíritu. Había sido primero palabra, en sus escritos; después, su frustrada tentativa de la Escuela Industrial; por último su emoción lírica que surgió, como en destellos.

Rápido y fulgurante fue el período de creación de Figari. Lento concienzudo fue su período de preparación interior. Porque este período, que nos es desconocido, nace mucho antes de que tomara pinceles y colores; nace cuando hecho hombre se enfrenta a la vida de América y le reclama su expresión profunda, original e inédita. Expresión y modo americano para todo lo que sale de América.

De ahí el horror de Figari a todo lo que fuera copia, gastada repetición, moda impuesta. Siempre le oímos, sus amigos —antes de saberlo pintor— reclamar maneras americanas, pensamientos americanos. Y hablaba, repudiándolo siempre, del sentimiento simiesco de estos pueblos jóvenes, que antes de actuar, de dar un paso, miraban y copiaban el cansado paso de Europa.

Figari fue siempre fiel a esa conducta de libertad, no en un orgulloso y absurdo apartamiento de la labor foránea, sino en un análisis, en un estudio profundo, en una absorción meditada, para hacerla integrar a todo eso que llamamos americano.

Tal independencia de juicio, tal ansiedad de liberación de lejanas influencias, se sintió primero en su obra de la Escuela Industrial. Creó todo un mundo de cosas

que rodean la vida, no apartándose de las maneras europeas, sino siguiéndolas. Pero para hacer nuestra, americana, toda esa obra, buscó la fuente de inspiración decorativa en la naturaleza vecina. Pájaro, animal, hoja, flor nativa, todos, después de hábiles estilizaciones, pasaron a recrear una forma nueva de embellecimiento. Y después de hurgar la naturaleza, pasó a la historia, bebiendo en todas las fuentes arqueológicas para arrancar de un pasado aborigen y dormido, un nuevo sentido a su inspiración.

Así, en esa obstinada búsqueda del perfil nuestro, Figari vivió lleno de pensamientos «suyos». Y cuando se hicieron carne, más tarde por las vías del cuadro, tuvieron que resultar forzosamente originales.

Pero no hubiera bastado nunca este desapego de su intelecto a ajena manera, para que nos hubiera dado esa obra plástica de originalísima modalidad estética. Una cosa es ser nuevo, original en el pensamiento y la idea, y otra en la ardua realización. Pudo ser inédita, como lo fue, su manera de pensar el campo, el árbol, el animal, el gaucho. Pero aún le quedaba una etapa por vencer, difícil etapa. Y era la de darnos todo ese zumo macerado con su vida, perfectamente original, dentro también de expresiones originales. Vale decir, darnos sustancia intelectiva nueva, dentro de nuevas técnicas.

Éste fue el más grande milagro de la obra de Figari. Aunar a un sentido nuevo de la vida lugareña, una técnica precisa, justa, incisiva, exaltada, que guardara celosamente el contenido de su idea, como guarda y aprieta la vaina la fecunda semilla que protege.

Quizás este hecho cuya explicación no nos será fácil encontrar, guarde en si mismo su secreto, porque todo aquello luminoso y nuevo que nace del cerebro humano tiene recursos misteriosos para darse por nuevos cauces. Pero es tan extraordinaria esta originalidad de la manera de Figari —la anterior originalidad ya es más frecuente— que debemos empeñarnos en discernir el proceso de este inesperado lenguaje plástico.

Figari nació vocacionalmente pintor. Lo fue, como lo hemos visto, todos los instantes de su vida, no en la realización, sino en almacenamiento, a través de sus ojos certeros, de toda su visión externa. Sabía mirar como pocos, muy pocos, saben mirar. Desde temprano «miró» los negros en sus andanzas infantiles; joven,

en su «Defensoría de pobres», «miró» la grey humilde que amparara ante la justicia; «miró» la ciudad vieja, que iba lentamente muriendo: «miró» las barriadas humildes, en los aledaños de la ciudad en crecimiento; «miró» el campo y los paisanos en sus visitas a las estancias de parientes y amigos. Su temario se formó así, lentamente, acrecentándose a diario en oculta y emocionada recolección. Hubiera podido desviar después, en su creación, hacia la novela; o permanecer en el ensayo filosófico. Pero su voz interior lo empujó siempre a la vigorosa y dominadora expresión pictórica.

Sus primeras lecciones de pintura las tomó de un maestro. Sommavila, cuidadoso y prolijo, que con sus magros recursos, lo encauzó en los iniciales pasos del dibujo y la acuarela. Este maestro, primero y primario, fue el único que tuviera en su vida. Después fue siempre el autodidacto. Solía salir a pintar con Milo Bereta, el pintor sensible y fino que había introducido en ese entonces, un tímido sentir impresionista. De esta época de vecina influencia, en que pronto superara a su compañero, hay muchos apuntes interesantes de campaña y mar. Después le llegó el turno a su hijo muy joven aún, pero ya tocado por la divina llama. Y juntos, en paseos furtivos, volvían los domingos con montones de apuntes y de telas, generalmente sin terminar. Ahí empezó el primer contacto con las «lavanderas de Malvín» junto al «Molino quemado», sitio frecuentado por estos artistas, y que un día quedará en la historia de la plástica del Río de la Plata, como privilegiado pedazo de tierra que fecundara la nueva pintura.

Después de este período, todo el ardimiento artístico lo consumió la Escuela Industrial. Las búsquedas por el campo no fueron ya del paisaje o del hombre, sino de elementos de la naturaleza. Volvían después de sus paseos, con variadas ramas de mataojo, espinillos, cardos, flores y pájaros que disecaban, y que después iban a fijarse a dura materia.

Y llega después la hora del exilio, la hora de la entrega total de su vida, ya casi de ancianidad, a la tumultuosa creación pictórica. Surge el cuadro, derivando de las impresiones de Malvín. Ya la técnica se ha lanzado en osadas tentativas. Y aquí, en la entrega total al frenético goce pictórico, nace el milagro técnico. Es el cartón ávido en chupar los colores; con los pomos a montones, y los pinceles en haces, Figari anota rápidamente sus ideas en tropel. Siente que «viven» rápidamente sobre

los cartones. Y así, con el asombrado goce de ver nacer llenas de vida sus imágenes, no conoce rigor de tiempo para pintar. Pareciera que él no era el autor de su obra, sino un médium dócil para expresar un mensaje extraño. Él mismo era el sorprendido por esta proliferación tumultuosa de sus cuadros. Así los mostraba y los consultaba con todos sus amigos. Y las *trouvailles,* a las cuales se sentía corno ajeno, eran destacadas por el incipiente público amigo.

Es por eso que el fenómeno Figari es nuevo en América. Nuevo por contenido y continente. Nuevo por la emoción que nos entrega. Sin antepasados, nos dice cosas nuevas del espíritu; y las entrega con una vestimenta nueva, que, como una flor aborigen, ha surgido del corazón agreste de la tierra nuestra.

El carácter musical de la pintura de Figari

Ese fausto colorista de Figari adquiere así una virtud musical. Todo gran arte ha de esconder virtudes musicales. Y el de Figari las encierra, en sus gamas sordas, como en sus gamas vivas. Antes de adivinarse el juego de sus figuras, de sus campos, de sus animales; antes de saber qué representa el cuadro, ya nos ha cautivado. Después entramos en él, pero ya poseídos por su sortilegio. A veces llegamos en un *andante,* en un *adagio,* en un *allegro;* y muchas veces en un delicado *scherzo* de colores. Pero siempre nos sentimos llevados por la mano de aire de la música.

Un estudio interesante podría hacerse para definir todas las gamas dominantes, como en la construcción musical, a las cuales obedece su composición pictórica. Así vemos que cada escena, al nacer, ya viene como un trozo de música, con su tonalidad: tono de «do sostenido», de «mi bemol», de «fa natural»... A la distancia, «oyendo» sus cuadros, ya sabemos si son candombes jocundos, en tono mayor, o entierros tristes, en tono menor; si son nocturnos, bañados de luna, o alegres bailes; si son pastorales serenas, o melancólicos paisajes de caprichosos cielos.

Esta musicalidad no sólo se denuncia en la organización de sus colores, sino en la forma típica de crear. Ya antes de nacer su cuadro, bulle interiormente como una música obstinada; a veces, tan violentamente, que llama al insomnio. Después, en la claridad de un día nuevo, empieza a formarse en el sublime goce musical. No reclama un *atelier* especial, con su luz regulada, ni los modelos contratados, ni los apun-

tes *in situ,* ni los ensayos abocetados. Surge de inmediato. Y canta sobre todo el cartón. Un toque en un lado; otro en el lado opuesto; una mancha pequeña en el centro; una línea tendida; una silueta que empieza a moverse. Y así, sin titubeos, como una música, se eleva esta pintura, desde la desnudez pajiza del cartón hasta la plenitud del canto colorista.

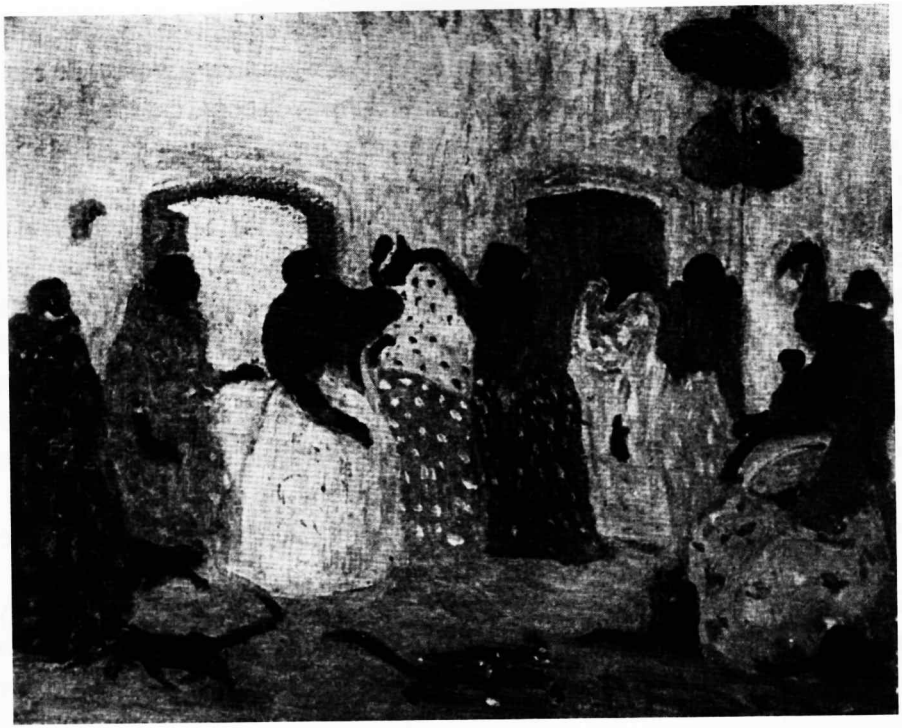
Tal fluidez para crear, que dimana de la verdadera inspiración artística, es así como la improvisación musical, que en vez de surgir de un instrumento, surge del plano frío y expectante. Los sonidos leves son los de un pincel que oficia de arco de un violín mágico que por un encantamiento, trocara sus notas por colores. Así nacen aéreas sus impresiones; y así viven estos verdaderos fragmentos de un largo «carnaval» que, como el de Schumann, tradujera, no en el piano, sino en el cuadro lo intraducible de una vida, apurada para dar todo el caudal romántico de sus secretos interiores.

La temática de Figari. Los negros

Al fluir de este juicio, ya hemos mencionado los distintos temas que ha tocado Figari, en ese desarrollo poemático de su visión. Pocos pintores han abarcado más comarcas, y con más riqueza y variedad de expresión.

Una serie característica suya —y que coincidió con una moda fugaz en Europa— fue la del arte negro. Es decir la evocación viva y palpitante de la animada y mansa grey de los negros en el post-coloniaje. Mientras la moda del arte negro en París surgía de ambientes de fantasía y de *snobismo,* sin apego al elemento humano, Figari, transido de ternura, pinta su inmortal *film,* de negros tomados, no en el duro menester cotidiano, sino en su medio, ebrios de liberaciones. Los arranca de la alegría desenfrenada de su Semana de Reyes, desatados todos los impulsos atávicos; o los saca de la tristeza de velorios y funerales.

En estos cuadros el elemento negro domina totalmente. Y con el lujo de las estrafalarias prendas de vestir —siempre de ropavejero— crea las más ricas sinfonías de color. Aquí se atreve —teniendo como elemento apaciguador el pedal sostenido en negro— a colocar, en su Música, las notas puras de rojos, verdes y



20. La falta. 1927.*

amarillos. Así en estos admirables alardes de virtuosismo colorista —en donde Figari no tiene ni antecesor ni rival— jamás cae en lo grotesco, en lo groseramente sarcástico, en lo hiriente. Con una alta distinción artística, estos carnavales negros nos emocionan con los vivos recursos del color; y además con una piedad dulce hacia ese rebaño de servidumbre, manso y paciente, que hasta para sus fiestas tenía que soportar la triste limosna de sus amos.

Este tema negro, que llena la mayor parte de su obra, lo desarrolló Figari en forma cíclica. Tomó al negro esencialmente en sus fiestas, que es donde luce su primitivo y pintoresco carácter racial; y lo pintó también en sus usuales tareas domésticas —sirvientas de mate y delantal y mucamos engalanados— junto a la vida plácida de sus amos. Bautismos, casamientos, candombes, visitas; y por último la

serie patética de sus velorios y entierros. Aquí es donde abandona Figari su infinita piedad por el negro paciente y sometido. Todo lo grotesco de sus escenas, con los negros luciendo largas levitas y sombreros de copas de copa, casi no se percibe. Sólo se siente el dolor de esta raza oprimida, que para los grandes actos de su vida reclamaba siempre la exteriorización aparatosa y selvática.

Este dolor de Figari, que no hiere porque nos alcanza en la dulcedumbre de sus poéticas composiciones, se identificó un día en su propio dolor. Así, para mostrar cómo esa mansa vida del negro estaba enraizada en los campos del recuerdo a su propia vida; cómo el negro no era un motivo o un pretexto de su pintura, lo tomó en aquel amarguísimo instante en que lloraba la pérdida cruel de Juan Carlos. Entre sus cartones figura un tríptico patético, donde el negro triste ha sustituido al negro de los candombes, y que tiene atrás, escrito de su puño y letra, esta leyenda: «Abrumado por mi pena, concebí un tríptico que ofrecí a la memoria de Juan Carlos.» *1) En busca del muerto. 2) Flores del muerto. 3) Apoteosis.* Y que firma en Montevideo el día 13 de junio de 1934.

Con esta obra, en ofrenda enternecida, quedó paralizada después su mano de artista y de mago evocador del pasado.

Las danzas

Este tema, alegre y rutilante, llena gran parte de su obra. Si tomamos la danza en todos sus aspectos, sumando a sus negros, los que casi siempre viven el frenético rito de la danza, al son de sus tamboriles; y después las danzas criollas, en patios con enredaderas,

O en campo abierto; y las danzas prohibidas, en sus «bailongos», «cabarets», «quintaderas», «cuarteles» y «pensiones», nos encontramos con que la obra de Figari, en sus ansias de evasión, se dio casi siempre a una danza de colores luminosos para expresar la danza que atrae, desde ancestrales días, al macho y a la hembra sobre la eterna danza del planeta.

Pero de esta serie, destaquemos la de más riqueza de poesía, formada por sus bailes criollos. Aquí, en atmósfera libre, bajo la luz incierta, coloca Figari sus gauchos y sus chinas con prestancia de dioses.

Se desenvuelven y se enredan en la cadena de un baile, mezclando los tonos variopintos de sus anchas polleras, al negro de los chiripás. La copa del ombú, o en el alero del patio, o el techo perfumado de los naranjos, protege la danza. Y por encima, con sol o con luna, un cielo enternecido baña la escena de un aire de Arcadia.

En estas telas, sobre todo sus *Pericones bajo naranjos,* es donde Figari ha alcanzado el punto más alto de su ordenación cromática. Su potencia lírica, en esta acumulación de dificultades, vencidas con extraordinaria facilidad, sólo puede compararse con la de los grandes maestros. Sólo Watteau, con sus pasajes de su *Île heureuse,* puede ponerse como un punto de referencia en esta pintura que desborda sus límites para expresarse con un color que es sueño, que es perfume, que es sonido; que es algo que huye del cuadro y nos envuelve por entero.

El campo

Apartamos esta serie melancólica de los campos —campos con animales, con carretas, con diligencias, con comitivas, con entierros— porque es aquí donde Figari en sus potencias poéticas, ha ahondado más que ningún otro en esa fuente, tan frecuentada, pero que aun escondía secretos que él solo pudo desentrañar.

La sensación de tierra menospreciada, de tierra baldía, que no consigue atar al hombre errabundo a su oscura fecundidad; el gaucho y su caballo, protagonistas primeros en el drama de la inmensidad, galopando sus sueños y sus penas por valles y lomas; la melancolía de los crepúsculos que mueren sobre los horizontes; los arroyos dormidos; los árboles espinosos y huraños; las carretas tristes con la cadena de sus bueyes sumisos; las diligencias chillonas, siguiendo los meandros de los caminos gastados; las tropillas hastiadas sobre las colinas o juntos a riachos y lagunas; los cortejos dolientes de entierros, con el séquito de huérfanos y viudas, llevando el mísero ataúd sobre el carrito del aguatero, dando tumbos —así como sus vidas— hacia el cementerio lejano; sus comitivas en algazara de casamiento, con paisanos empilchados y chinas con sombrillas de colores; y por último sus idilios y sus duelos criollos, junto al ombú impasible; toda esa obra, pintada lejos de su centro, allá en el cuarto modesto, fue revivida en su verdadera entraña telúrica. Por

su profundidad emotiva, por los ecos que despierta en nuestra conciencia de americanos que hemos sentido el grito escondido de la tierra nuestra, ya no constituyen paisajes: desbordados, con un carácter panteísta, nos dan una visión cósmica, total y dominadora, donde, como en un concierto, se oyen todas las voces que nacen del seno misterioso de la naturaleza.

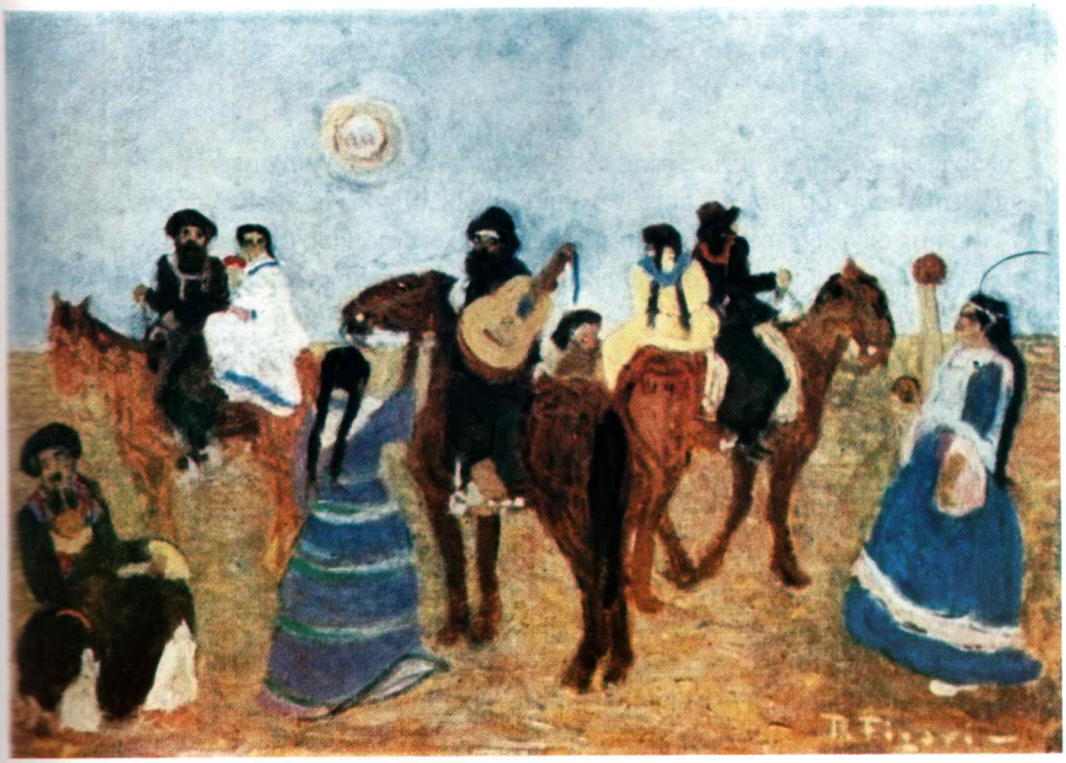
El ombú

En el paisaje vernáculo, un personaje con alma —que no es hombre ni bestia— está presente muchas veces, dominando con vieja alcurnia todo el campestre escenario. Es ombú. Árbol magnífico, propiedad exclusiva de la llanura rioplatense; orgulloso y altivo en su triste soledad; refugio de pájaros y de animales; cuidador del rancho, cuando a su sombra se arrima; eremita en perpetua oración sobre el desierto verde; testigo impasible de los días sin acontecimientos; hito enorme para los ojos viajeros; vigía de todos los caminos que se le acercan; insignia ostensible para los campos sin nombre, este árbol que soporta imperturbable el paso centenario de los años, ha sido tomado por Figari como cosa primordial de muchísimas de sus escenas de campo.

No es un elemento dispuesto gráficamente para organizar las composiciones con el dibujo barroco de sus gruesas ramas y de sus frondosas ramazones. Es también una voz nativa dentro del paisaje.

Fue tal el amor que puso Figari —y también su hijo— en esta opulenta y señorial planta de la llanura, que casi pudiéramos decir que su nueva existencia plástica se debe sólo a ellos. Muchos, antes la han pintado, en verdad. Pero sólo Figari pudo dar del árbol, en un sentido poemático, toda su ancha significación, toda su vida, gruesa como sus troncos, de tradición pampeana; toda su vigilante acción circunvecina, alimentada desde el seno de la tierra, por las oscuras bocas de sus raíces.

Así el ombú vive, bajo cielos de fantasía, en todos los instantes del campo. No abandona nunca su función de presidir el paisaje. Dictador criollo de la escena, a su sombra benigna se desarrollan las rondas de bailes y de pericones; se desenvuelve la vida monótona del rancho, se acercan los enamorados en la furtiva cita; se encuentran los rivales para el fatal duelo de cuchillo. Y su voz vernácula, es altísima voz sobre el paisaje melancólico.



II. Pedro Figari. Al baile. 1922.*

El caballo

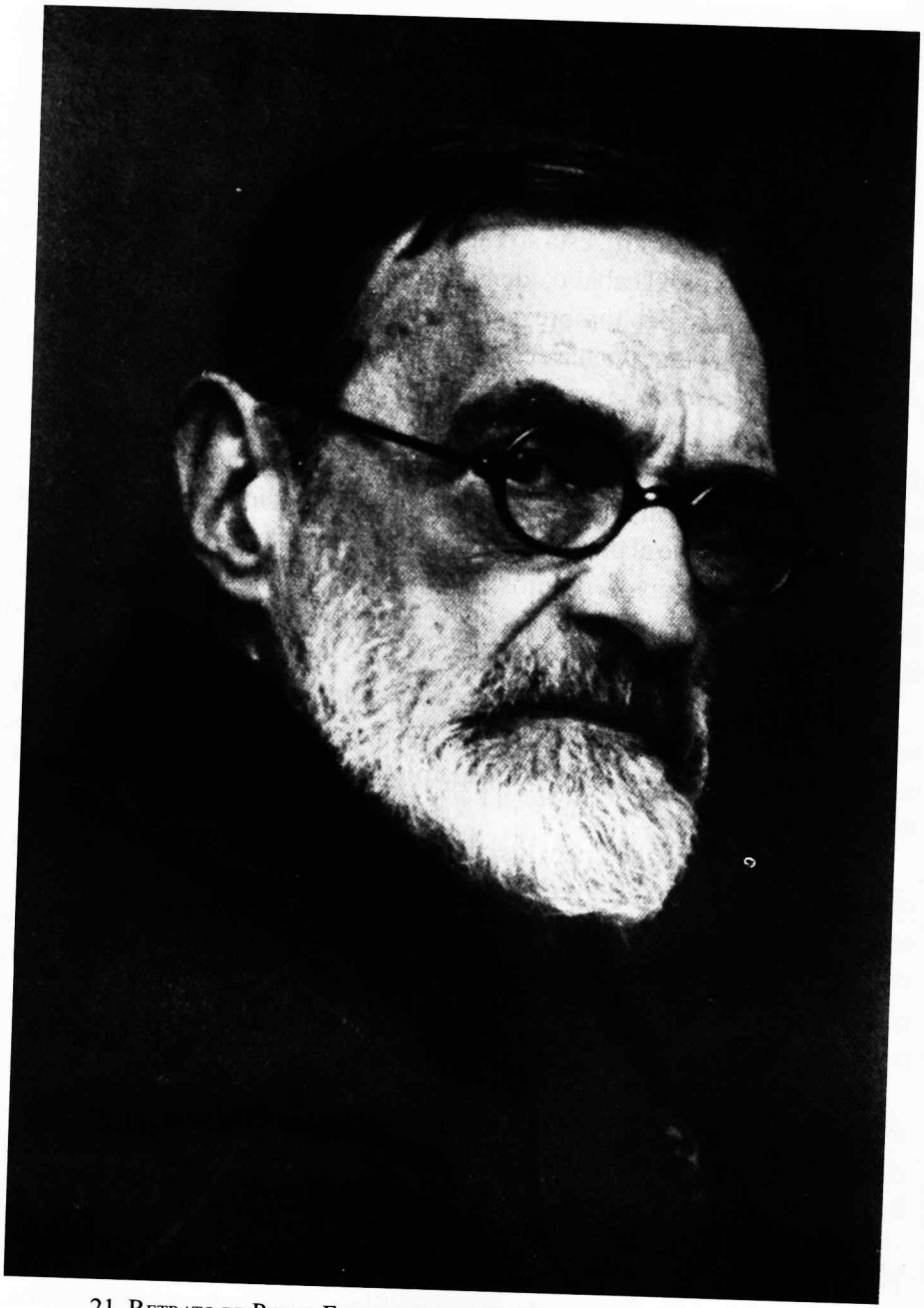
Junto al paisano nuestro, está su caballo. En una jerarquía superior de la de los animales domésticos, el caballo, identificado a la vida del gaucho, cubre un rango elegido. Compañero del hombre, lo sigue en todas las etapas de su largo vivir. Y única propiedad con que cuenta el gaucho desheredado, es a su pingo a quien cuida y quiere por sobre todas las cosas.

Así fue que Figari, en su honda comprensión de la vida del campo, tuvo que prestarle especial atención al caballo. Y aquí nos encontramos al desnudo, con la extraordinaria virtud artística de este recreador de visiones, que se plantara con toda naturalidad frente al problema terrible de representar a un animal en su traducción plástica. Sin ensayos, dibujos, análisis previos. Figari, entregado sólo a las facultades de su viva retina, «hace» el caballo, así como la nube o el árbol, sin tanteos ni dudas.

He ahí a Figari frente a la difícil expresión animalista. La vence, como vence en todas sus empresas, en un franco triunfo plástico, vale decir de pintor. Y después en ese otro triunfo que está más allá de la pintura, y que lo ofrece toda su obra: el triunfo sobre la «vida».

Figari pinta sus caballos, pero los pinta para hacerlos vivir. Y es aquí donde para los ojos vulgares, Figari ha caído en mayores pecados realistas. Es incomprensible cómo estos reproches pueden surgir de gente que ha vivido en el campo. Figari no vivió en el campo, mas en verdad, en sus cortas estadas, «vivió el campo», mucho, muchísimo más que los que se entregan a sus diarias faenas, porque lo vivió en penetración de poeta. Y por vivir el campo, vivió sus árboles, sus casas, sus animales y sus habitantes.

Es así que el caballo visto por Figari, es el verdadero caballo nuestro, poseído de un espíritu que sólo él lo percibiera. Son vivas, desgarbadas, crueles sus siluetas de caballos viejos y enflaquecidos, rocinantes criollos sobre las llanuras; pero son hermosos sus pingos bien «aperados» que figuran, ya en sus *Próceres*, en sus varios *Artigas*, en los comisarios y militares, en su *Grito de Asencio*, luciendo su prestancia de animales nobles. La verdad que pone Figari en sus caballos, no todos la perciben. Mas ella, acentuada en sus perfiles, como toda verdad artística, da del



21. Retrato de Pedro Figari, hecho en Buenos Aires en 1924.

caballo, en la declinación de su vida, abandonado a su soledad, o en el auge de sus andanzas, una estampa de una penetrante realidad física, enriquecida por todas las otras verdades que Figari pone en sus cuadros.

Los cielos altos

En su conquista de la naturaleza nuestra, pintó Figari una serie nutrida de paisajes, en donde se alza, sobre una pobre franja de tierra, la inmensidad de la cúpula celeste. Una cuarta, o una quinta parte del cuadro, cruzado por la línea imperturbable del horizonte, la llena toda el cielo. He aquí una ingrata composición plástica, verdadero escollo para cualquier artista. ¿Cómo cae en ella Figari con sus vigorosas intuiciones pictóricas? Cae, porque él, lo repetimos una vez más, no hace cuadros, hace «naturaleza». Y el campo nuestro, abierto, llano, alcanzando con sus manos los horizontes acostados, es siempre un menor elemento en la visión del paisaje nuestro. Esa justa proporción entre tierra y cielo que ofrece para la pupila del hombre pampeano, la ha dado Figari con toda justeza. Es el cielo inmenso sobre la ilimitada llanura, tocada acá o allá, por leves ondulaciones.

Tal escollo aguzó sus potencias pictóricas. Y aun bajo el aspecto plástico venció la apuesta, pues poetizó tanto sus cielos altos; los cargó de tintas tan sutiles; los pobló de tan raras nubes viajeras, que se transformaron en un canto aun para los ojos que sólo vibran al llamado del color. Ese palio cambiante, azul o violeta, o rosa, o limón, o ceniza, cubre al animal cansado, al buey paciente de la carreta, al paisano viajero, a la soledad del rancho aplastado sobre la tierra. Y parece entregarle toda una pródiga belleza sin reclamo y sin paga, para compensar el abandono en que arrastran sus vidas en los días largos, pesados de monotonía.

Esa impresión de infinito, que no nos abate sino que nos distiende, que postra a la humildad inconsciente al hombre errabundo, Figari la hizo sentir con dardos punzantes. Al entrar al comentario de ese estado de alma en que caemos al contacto con sus cielos altos, recordamos una frase perfecta y sentida que leyéramos un día, del poeta González Lanuza. A él recurrimos en urgente reclamo, para insistir por vías del verbo poético, en esa emoción de los cielos dominadores. No pudo darnos la frase porque no la encontrara. Pero en su carta, nos entrega otra frase que despierta sus elogios, de Roger Caillois, y que dice:

«Agradezco a esta tierra que ha exagerado tanto la parte del cielo.»

Igual que este poeta nuevo ante el misterio pampeano, creemos que ante los cartones de Figari, donde se eleva el cielo sin orillas, un idéntico agradecimiento fluye de toda contemplación, por «esa parte de cielo» que nos entrega.

Los interiores

Al pintar el pasado, debía tomarlo Figari a cielo abierto o encerrado. Así, en los interiores, incidió también en la vida cuidada por las arquitecturas primeras, donde desfilan el rancho paupérrimo, la estancia de blancas paredes, el salón lujoso de la colonia, y las salas en el rojo federal.

En esta serie no es el cuadro, es siempre «la vida», lo que sentimos. La tristeza o la alegría la acompañan. Tristeza de acontecimientos amargos, de las luchas fratricidas, de enfermedades, miserias y muertes. Alegría de fiestas, saraos coloniales, tertulias y conciertos.

Con su misteriosa maestría —alcanzada sin previos aprendizajes— ninguna dificultad paraliza su pincel. Así pudo vencer las terribles dificultades al agrupar conjuntos de seres en todas las más variadas actitudes. A los humildes, los trató con dulce simpatía. A los poderosos, con una punzante ironía, que sacaba a luz las flaquezas de las jacarandosas matronas o de las damas empingorotadas. Así son sus tertulias musicales, en donde siempre se insinúa la *gaffe* que vuelve ridícula la aparatosa escena.

En esta serie cabría colocar sus patios: aquellos coloniales con aljibe, faroles, y Santa Ritas, donde se desarrolla la monótona vida de la colonia. Allí se plancha, se cose, se vigila el dulce, se desata el chisme, y pasa incansable el mate de mano en mano. La negra sirvienta, marca como un metrónomo, al ritmo igual de sus zapatillas, el tiempo lento de esta sencilla sinfonía patriarcal.

Y después los patios pobres, con las jaulas de loros parlanchines, con los braseros para la pava rumorosa, y los gatos decorativos que juegan y se enredan en las piernas confiadas. Y también los patios miserables de los conventillos, vestidos de harapos, con su lobreguez, su olor a puchero y a pobreza, y el cansancio echándose por todos los rincones.

La historia

En el género histórico, que trató con la ausencia de toda ampulosidad, ha abierto Figari una trayectoria inédita para la pintura de América. Hermanó las dos historias, la de Argentina y Uruguay, concibiéndolas con un carácter narrativo, llano y claro, lejos de esa bastarda grandilocuencia con que se ha desvirtuado la ilustración histórica.

Su serie de *Barranca Yaco*, donde trata el tema del ataque y de la muerte de *Facundo Quiroga*, en un enredo de paisanos, caballos y diligencia, constituye una de las partes más valiosas de su obra.

Dentro de una gama violeta azulada, donde la tragedia ya alumbra desde un cielo tenebroso, se desarrolla el crimen. Sobre la tierra se oscurecen los ocres rojizos, hondos y suntuosos. Aparte de su valor evocativo, hay una magnífica calidad cromática en estos cuadros poco conocidos, y que, todos ellos, alcanzan la invalorable maestría.

Del Uruguay trató el *Grito de Asencio* en cuatro o cinco cartones, y una tela de mayor tamaño. El carácter de la hazaña augural de la independencia, está dado en todos ellos con una fuerza viva de amanecer, que canta como una diana mañanera, desde la inmovilidad del cartón. *El éxodo del pueblo oriental*, su más grande tela, y que fuera la única obra realizada de acuerdo a un pequeño boceto, le da lugar a poner la infinita melancolía de los campos sin orillas, surcados por la doliente teoría de carretas, de animales cansados, y de patriotas en derrota, camino del voluntario exilio junto a la figura del prócer, que no se ve en la tela, pero cuya presencia magnética se anuncia en el amargo desfile.

Después, ha pintado ensayos de héroes nacionales, en magníficos caballos criollos; pequeño el hombre sobre enorme cabalgadura, en un falseamiento de la realidad que ya nos lleva a sentir la superhombría por el dominio del animal sojuzgado.

Apuntes diversos de escenas federales, teñidas en el rojo de la vanidad y el odio, donde aparece en leve mancha la figura proterva del tirano, o la dulce y señorial de Manuelita Rosas.

Los bajos fondos

En su afán de tocar la vida del pueblo enlazado en las danzas, cayó Figari en las escenas de bajo fondo, que trató siempre con tal calidad poética, que las limpió de toda la acritud y suciedad. En esta serie figuran sus *Quintaderas*, sugeridas por uno de los más hermosos cuentos del poeta y novelista uruguayo Enrique Amorím. Hetairas atadas a la carreta que corre por todos los campos, para brindarle al gaucho un sorbo de dicha áspera, en el inmenso tálamo de la tierra.

Después vienen sus *Bailongos*, en donde nace el tango arrabalero y arrastrado, marcado por la solemne tristeza de los bailarines, en un aire cargado en que caña, humo y música tejen un velo espeso donde el macho ejerce el brutal dominio sobre su compañera. Los *cabarets*, más nuevos que los *bailongos* donde la danza se vuelve menos ritual, y el comercio de la carne, más grosero. Las *Pensiones*, donde la patrona negra, oronda y despótica, vigila las artimañas de sus pupilas, en las danzas incitantes. Cuarteles abigarrados y conventillos paupérrimos completan esta serie, en que el vicio se ornamenta de la luz de la danza, para hacer menos bajo el llamado crudo del instinto.

La luna

Es necesario destacar en las diversas series de Figari, la influencia de la luna. No de esa luna porfiada, que ya mentáramos, y que se ubica en todos sus cielos, sino de la luna fantasmal, con su dulce chorro de plata y ceniza sobre los campos y las soledades. La luna, que dijera Herrera y Reissig:

> *«desposada del sueño, pan eucarístico de los poetas,*
> *que cambia de forma y es siempre la luna; que se*
> *rejuvenece, y adelgaza y muere y resucita; prodigio*
> *pálido, maravilla insomne...»*

Esa luna cautivó el estro de Figari desde sus años de pintor escondido. Muchos cartones y telas de su actividad primigenia, denuncian ya su amor lunar.

Pintó al rancho pobre, echado por tierra y cubierto por el velo de plata; y junto al rancho, el petiso blanco, elevado desde su miseria, por estar inundado de misterio y de luna. Pintó paisajes fantásticos, donde la luna juega con las formas raras de las nubes y de árboles torturados como faquires. Pintó rocas de pesadilla, bajo ese mismo manto plateado de hechicería, a las que le adjudicó los vicios humanos, llamándolas *Soberbia, Orgullo, Avaricia.*

Y por último elogió a la romántica ciudad de los Duces, bañada por las azules aguas del Adriático, como tierno paisaje para colocar su antorcha de luna. Esta serie de Venecia, pintada con el recuerdo de su viaje de juventud en su «luna de miel», le da lugar para organizar con las arquitecturas de los hombres —encantados palacios y puentes suspirados— y con las arquitecturas de los Dioses —aguas noctámbulas y nubes de hechicería— una evocación de los recuerdos vividos, donde otra luna dominadora vela como un hada los sueños de la ciudad dormida.

Otros temas

Una especial dilección mantuvo Figari por despertar la vida prehistórica del hombre de las cavernas. Su larga serie de «trogloditas» y de «indios» no tiene carácter de resurrección documental, sino de un pretexto para usar su caudal de suave ironía, utilizando al pobre ser, hecho de triste arcilla, desde su edad primera, frente al instinto dominador. Miles de años nos separan del hermano que amó y murió en las cavernas. Pero la pasión, el egoísmo, la vanidad y el odio se han mantenido en la materia humana, venciendo las culturas y las religiones.

En esta serie, el genio de Figari sólo triunfa por la riqueza del paisaje de fantasía en el que envuelve la escena. Un convencionalismo forzado le quita el soplo vital que anima toda su otra obra.

Además pintó Figari, siempre en forma de series, circos con sus payasos, sus *écuyères* y sus elefantes; corridas de toros, donde un sol de Andalucía, juega sobre las capas de los toreros, en audacias coloristas; jugadores de bochas, de una gran fuerza expresiva; y coches viejos, volantas y cupés de recuerdo, donde el negro de las carrocerías se destaca sobre las claras arquitecturas.

El sentido humano de la obra de Figari

Hemos insistido en que Figari recuperó su alma de niño para recrear un mundo de evocación. Podría pensarse en que su pintura no tocó más que la seda ligera del sueño y del candor infantil, ajena a un sentido amplio penetrado de humanidad. Aclaremos. Si el material de Figari vino de edades doradas, su experiencia de la vida lo llevó a arrancar de ese pasado, todo aquello con zumo de sentida sustancia humana. La técnica se mantuvo pura y envuelta en ternuras de infancia. Mas sus temas se empaparon, ora de inundada alegría, ora de suavidad melancólica, ora de tristeza, ora de amargura, de intenso dolor, y hasta de tragedia.

Mas Figari fue esencialmente humano en su obra. Y tocó con especial dilección la vida de los humildes. Los negros, los gauchos, los carreros, las chinas, los vendedores ambulantes, si se envuelven en sus dulces colores de leyenda, no pueden ocultar, a un hondo mirar, todo lo triste y doloroso de sus vidas pacientes, atadas a la tierra miserable.

Figari no tomó casi nunca hombre o bestia solos, como elementos centrales de sus cuadros. Siempre fue a las multitudes, tristes o regocijadas. Y las cantó en forma cíclica, en todos sus períodos. Empieza con el nacer, en la fiesta bautismal; la vida corriente; el desposorio blanco y jubiloso; las danzas; y al final —ineluctable— velorio o entierro.

En estos velorios de negros o de paisanos; en esos entierros, si Figari no rasga la cuerda del más lacerante dolor, es porque su distinción espiritual, y sobre todo su estro bañado en las luces de su creación, no le permitían herir con fiereza, sino insinuar con leve nota melancólica. Así como cu pincel llega a los cartones, con recato, tembloroso, púdico, así llega a nosotros en el cartón blanco de adentro, su emoción tenue, golpeándonos con pequeños toques; golpeándonos para la risa o para la lágrima.

Su sentido compasivo del ser humano, en el campo desnudo o en la ciudad egoísta, lo llevan a rozar ansiedades de un mejoramiento social. No en balde muestra la dolorosa injusticia del campo, ávidamente explotado desde la ciudad, mientras bestias y paisanos rumian juntos sus vidas paralelas.

No trató en su pintura, de índole anecdótica, y a la inversa de toda su obra literaria, de insistir en filosofías. Pero una filosofía dulce y reconfortante fluye de toda la bonomía que entrega su obra, pues al mostrar al humilde en su vida oprimida y mansa, lo presenta como al hombre bueno, candoroso, paciente, blando y propi-

cio para todas las tentativas de dignificación humana. Jamás, ni aun en los temas más bajos y dolorosos, el escepticismo nubla su obra. Nunca muestra villanía, ni traición, ni bajeza, en sus seres más humildes; y siempre deja adivinar, por la hendija de la alegría primitiva en un baile o un candombe, la posibilidad de rescatar las vidas enlazadas entre humildad y miseria.

Ese campo inmenso, que siempre pintara; esas tierras desnudas con la presencia silenciosa de las bestias; esos paisanos empobrecidos con un cielo altísimo sobre la pequeñez humana, constituyen la más actual y fuerte requisitoria para que la vida pastoril y primitiva, que aun priva en media campaña nuestra, quede relegada a la historia, dejando que nueva vida, sin abandono, sin penurias, sin injusticias, cuide y dignifique al hombre en el agro abierto y fecundo.

Con este atisbo filosófico, que le da un nuevo zumo agridulce a casi todas las obras de Figari —sin su voluntad previa de expresarlo— agregamos una virtud más a su pintura. Dádiva generosa a la humildad y a la pobreza, cumpliendo fielmente, «al pie de la letra», con el designio del dulce verso del poeta Rainer María Rilke:

«¡Las voces pobres sufren en la vida vulgar diaria.
Las voces incoloras, las amo tanto!
De mis fiestas les regalo colores
Hasta que sonríen y, lentamente, se vuelven alegres.»

Augurio

Ésta fue la vida y la obra de un gran pintor de América. Vida de un hombre perfecto, que en todos los campos en que se diera, la entregó en plenitud y en irradiación. Foro, hogar, amigos, talleres; y por último en la «isla del recuerdo» que fue la última etapa milagrera de su existencia.

Figari mantuvo siempre un falso apego, en su concepto filosófico de la vida, a todas las teorías positivistas, que alcanzaron su mayor predicamento en la época en que su vigoroso espíritu se abría, de joven, al estudio.

Fue ese fin de siglo escéptico y pedante, imbuido de conceptos científicos, el que imprimió en su cerebro seguro y afilado, imborrable huella. Se volvió un acérrimo negador del alma y del más allá, defendiendo siempre la materia perecedera, a

la cual le adjudicó tales poderes, que casi dejaba de ser materia. Pero su vida, en perpetuo don, de generoso vuelo lírico, estaba en franca lucha con su filosofía.

Así este impenitente soñador, que porfiaba con su fe positivista, en la hora más amarga de su vida, cuando la muerte del hijo entrañado, estampó en el libro *El Arquitecto*, que le dedicara, estas hondas palabras —que fueron un involuntario mentís a sus teorías—:

«AUGURIO»

«Despojados de cenizas perezosas
y vueltas a la tarea constructora, fiel hijo amigo,
no en la exedra familiar tranquila,
han de encontrarse de nuevo nuestras células en el camino eterno;
y reconocerán, espero...»

Células del hijo y células del padre, sobre el camino eterno. Almas liberadas de la raíz terrena, digamos mejor. A ellas vaya una súplica nuestra, a manera de augurio, reclamando su influencia, desde la altura, para que los artistas nuestros puedan abrir sus vidas en la labor gozosa para seguir cantando el canto recién nacido.

Síntesis biográfica del Dr. Pedro Figari

1861. Nace en Montevideo el 29 de junio, siendo sus padres don Juan Figari de Lázaro y doña Paula Solari.

1885. Ocupa el cargo de Adjunto a la Fiscalía de Hacienda.

1885. Se le confiere la Real Orden de Isabel la Católica.

1886. Obtiene el título de Abogado.

1886. Es designado Defensor de los Pobres en lo Civil y en lo Criminal.

1886. Contrae matrimonio con doña María de Castro Caravia, hija de don Carlos de Castro, Abogado, Ministro de Estado durante el Gobierno de Máximo Santos, y de doña Isabel Caravia.

1886. Emprende un prolongado viaje a Europa, donde visita Francia, Inglaterra, Alemania, Austria, Bélgica, Italia, Holanda y Dinamarca.

1893. Se inicia como periodista fundando «El Deber» del que es codirector.

1895. Conságrase a la defensa del Alférez Enrique Almeida, acusado apasionadamente y con rara unanimidad por la opinión pública, del crimen de la calle Chaná. Al cabo de cuatro años de lucha intensa obtiene la absolución de su defendido.

1896. Es elegido Diputado por el Departamento de Rocha.

1898. Entra a formar parte del Consejo de Estado.

1898. Es elegido Secretario de la Comisión Nacional del Partido Colorado.

1898. Ocupa la Presidencia de numerosas corporaciones políticas.

1898. Proyecta la ley de creación de la Escuela de Bellas Artes. Defiende su proyecto desde la prensa.

1899. Es elegido Diputado por el Departamento de Minas. Ocupa la Vicepresidencia de la Cámara de Representantes.

1901. Es elegido Presidente del Ateneo. Desde ese cargo, que ocupa varios períodos, promueve varias exposiciones y certámenes artísticos.
1903. Promotor y Secretario de un Congreso de Notables para tratar la Reforma Constitucional.
1903. Es nombrado Abogado Asesor del Departamento Nacional de Ingenieros.
1904. Presidente de la Junta Nacional de Auxilios durante la Revolución Nacionalista.
1904. Presidente de la Comisión encargada del Pago del Subsidio de Guerra a los Revolucionarios.
1905. Es nombrado Miembro Honorario del *Bureau de Conciliación Internationale* de París.
1905. Entra a formar parte de la Comisión Redactora del Código Administrativo.
1905. Es nombrado Abogado del Banco de la República, cargo que ocupa hasta 1915.
1909. Es nombrado miembro del Directorio de la Escuela Nacional de Artes y Oficios.
1909. Es elegido miembro del Directorio de la Asistencia Pública Nacional.
1911. Es elegido miembro del Directorio de los Tranvías y Ferrocarriles del Estado.
1911. Ocupa la Presidencia de la Empresa de Navegación Mensajerías Fluviales del Uruguay.
1913. Realiza un viaje a Francia.
1914. Es elegido miembro honorario de las Sociedad de Artistas Uruguayos.
1914. Es designado miembro del *Comité France-Amérique*.
1915. Se le nombra Director de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, encargado de su reforma según el plan que presentara ante su Consejo Directivo, en 1910, sobre Enseñanza Industrial.
1915. Es nombrado Asesor letrado de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

1915. Es nombrado Asesor Letrado de la Sociedad de Médicos Veterinarios del Uruguay.
1920. Es nombrado Ministro del Uruguay en el Perú, pero no acepta dicho cargo.
1921. Se radica en Buenos Aires, entregándose de lleno a la pintura, que ha cultivado desde joven.
1921. Es designado Abogado Asesor de la Legación del Uruguay en la Argentina.
1924. Es miembro fundador de la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires.
1925. Se dirige a París, donde permanece nueve años y desde donde proyecta y organiza exposiciones en Europa y América.
1927. Pierde a su hijo, el Arquitecto Juan Carlos Figari Castro, que ha sido su colaborador.
1928. Es nombrado Ministro Plenipotenciario del Uruguay en Misión Especial a Londres.
1928. Es designado Caballero Comendador del Imperio Británico.
1930. Es designado Delegado del Uruguay a la Exposición Iberoamericana de Sevilla.
1930. Obtiene una Medalla de Oro en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.
1930. Obtiene el Gran Premio de Pintura en la Exposición del Centenario del Uruguay.
1933. Es nombrado Asesor Artístico del Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay. Desde ese cargo se esfuerza por lograr el libre intercambio artístico entre la Argentina y el Uruguay.
1933. Regresa al Uruguay.
1934. Hace un viaje a la Argentina, que le recuerda sus primeros triunfos como pintor.
1934. Es designado Miembro Perpetuo de la Unión Cultural Universal de Sevilla.
1938. Realiza un viaje a Buenos Aires donde expone sus cuadros en las salas de la Sociedad de Amigos del Arte.
1938. 24 de julio. Tres días después de su regreso a Montevideo, fallece.

EXPOSICIONES REALIZADAS

1921. Galería Müller. Buenos Aires.
1921. Salón Maveroff. Montevideo.
1923. Comisión nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.
1923. Galería Druet. París.
1924. Hotel Carrasco. Montevideo.
1924. Salón Witcomb. Buenos Aires.
1925. Salón Catelli. Montevideo.
1925. Sociedad Amigos del Arte. Buenos Aires.
1925. Galería Druet. París.
1926. Galería Manteau. Bruselas.
1926. Galería Claridge. Londres.
1926. Colegio Nacional. La Plata.
1926. El Círculo. Rosario.
1926. Sociedad Amigos del Arte. Buenos Aires.
1927. Galería Druet. París.
1928. Sociedad de Amigos del Arte. Buenos Aires.
1928. Convivio. Buenos Aires.
1929. Legación del Uruguay. París.
1929. Nuevo Salón. Buenos Aires.
1929. Asociación Wagneriana. Buenos Aires.
1929. Nuevo Salón. Rosario.
1929. Nuevo Salón. La Plata.
1930. Exposición del Centenario. Montevideo.
1930. Exposición iberoamericana. Sevilla.
1932. Exposición de la Olimpiada. Los Ángeles.
1934. Sociedad Amigos del Arte. Buenos Aires.

1934. Sociedad Amigos del Arte. Montevideo.
1937. Primer Salón Nacional. Montevideo.
1938. Sociedad Amigos del Arte. Buenos Aires.
1942. Feria Panamericana. Casa Macy. Nueva York.

MUSEOS QUE POSEEN OBRAS DE PEDRO FIGARI

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
Museo Municipal de Bellas Artes, Buenos Aires.
Museo Histórico, Buenos Aires.
Museo Colonial, Luján.
Museo Gauchesco «Ricardo Güiraldes», San Antonio de Areco.
Jockey Club, Buenos Aires.
El Círculo, Rosario.
Museo de Luxemburgo, París.
Museo de Arte Moderno, Nueva York.
Museo Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
Jockey Club, Montevideo.
Bellas Artes, Mercedes.
Museo de Bellas Artes, Houston (Texas, EE.UU.)

OBRAS DE DIVERSO ORDEN DE PEDRO FIGARI

El Crimen de la Calle Chaná. Dornaleche y Reyes. Montevideo.1896.
Defensa del Alférez Almeida. Dornaleche y Reyes. Montevideo. 1897.
Un error judicial. Barreiro y Ramos. Montevideo. 1899.
La pena de muerte. Conferencia leída en el Ateneo de Montevideo el 4 de diciembre de 1903. «El siglo ilustrado». Montevideo. 1903.

La pena de muerte. Artículos de polémica. Publicados por la Cámara de Diputados como documento fundamental para la abolición. «El siglo ilustrado». Montevideo. 1905.

Proyecto sobre transformación de la Escuela Nacional de Artes y oficios en Escuela Industrial. «Talleres de la Escuela». Montevideo. 1910.

El momento político. Folleto. Montevideo. 1911.

Arte. Estética. Ideal. Ensayo filosófico. Juan J. Dornaleche. Montevideo. 1912.

Champ où se développent les phénomenès esthétiques. «Bulleteín du Groupement des Universités et Grandes Écoles de France». Hachette. París. 1913.

Arte. Técnica. Crítica. Conferencia leída en el Ateneo de Montevideo el 15 de junio de 1914, patrocinada por la Asociación Politécnica del Uruguay. Peña Hnos. Montevideo. 1914.

L'opinion de l'Uruguay sur la guerre européenne. «Bulletín du Groupement des Universités et Grandes Écoles de France». A. Coueslant. París. 1916.

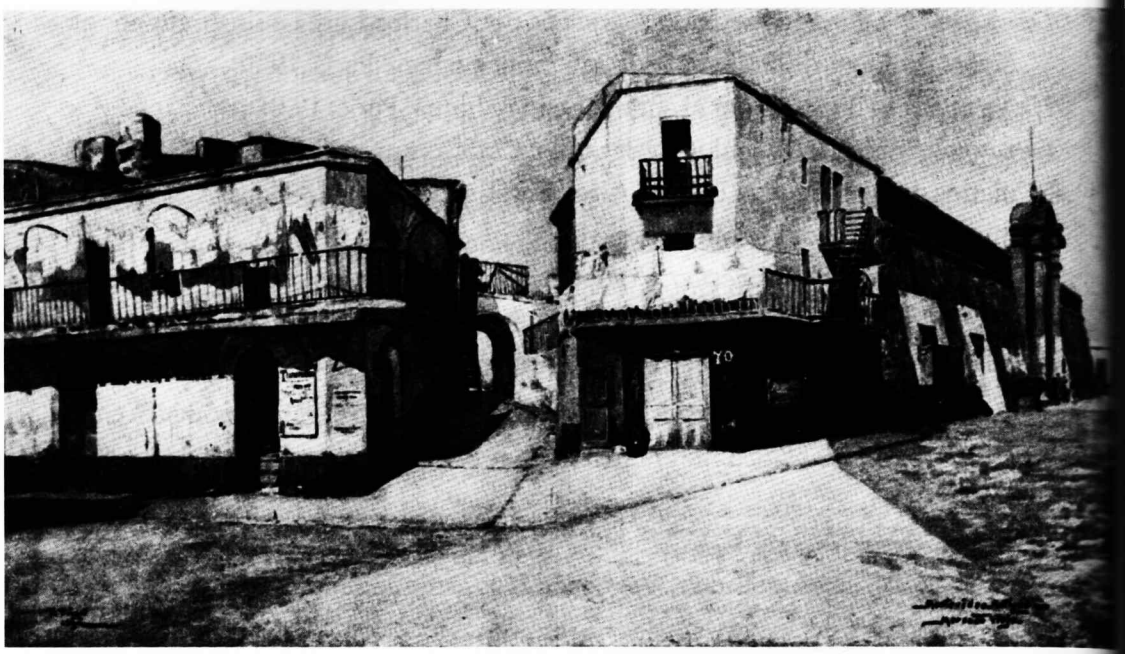
Plan General de la Organización de la Enseñanza Industrial. Encomendada por el Gobierno del Uruguay. Imprenta Nacional. Montevideo. 1917.

Enseñanza Industrial. Informe presentado sobre este tema oficial, al Segundo Congreso Panamericano del Niño, celebrado en Montevideo. Realizó este trabajo en colaboración con su hijo, el Arquitecto Juan Carlos Figari Castro. Fue aceptado por aclamación y aconsejada su aplicación a los gobiernos de los países participantes. Dornaleche Hermanos. Montevideo. 1919.

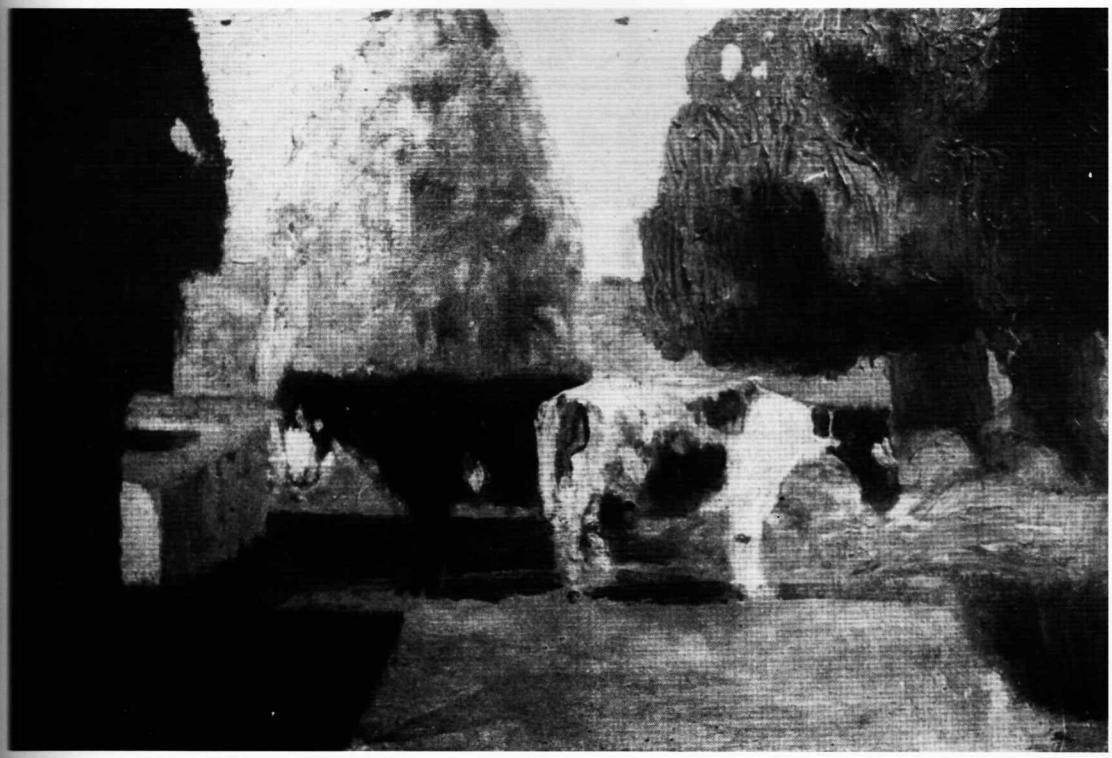
Art. Esthétique. Idéal. Traducido al francés por Charles Lesca con un prólogo de H. Delacroix. Hachette. París. 1920.

Essais de philosphie biologique. Art. Esthétique. Idéal. Traducido al francés por Charles Lesca con un prólogo estudiando las doctrinas del autor. De Désiré Roustan. «Editions de la Revue de l'Amérique Latine». París. 1926.

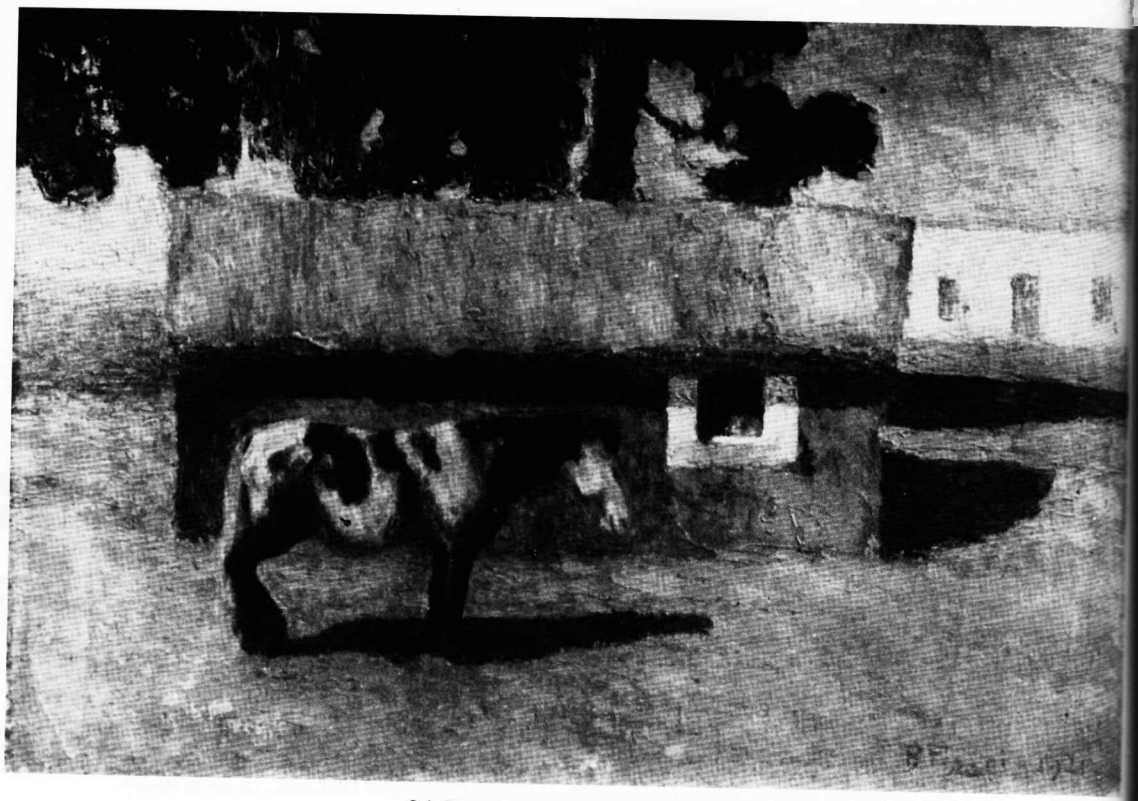
El Arquitecto. Ensayo poético con acotaciones gráficas del autor. «Le livre libre». París, 1928.



22. Mercado viejo. (Acuarela.) 1909. Colección María Elena Figari de Regidor, Montevideo.

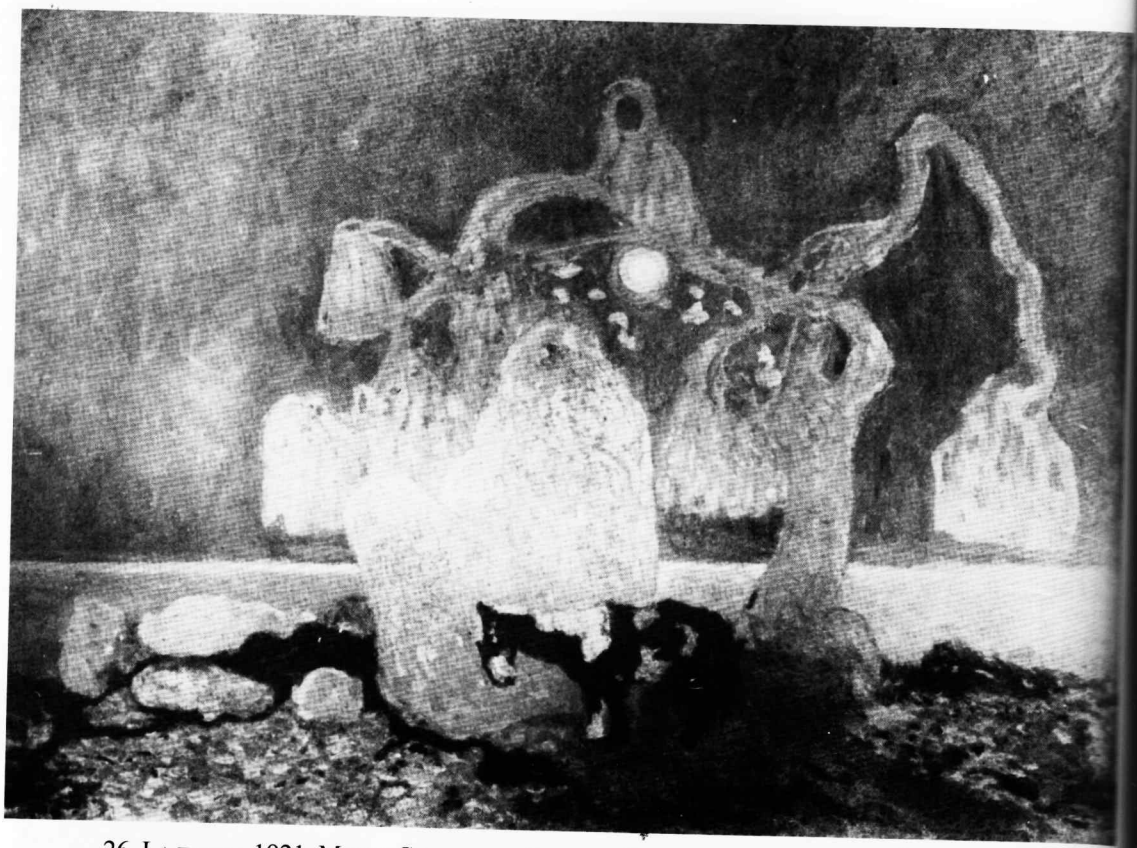


23. Quietud en la quinta. 1921. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.



24. PETISO DEL RANCHO. 1921.*

25. Los amigos. 1921. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.

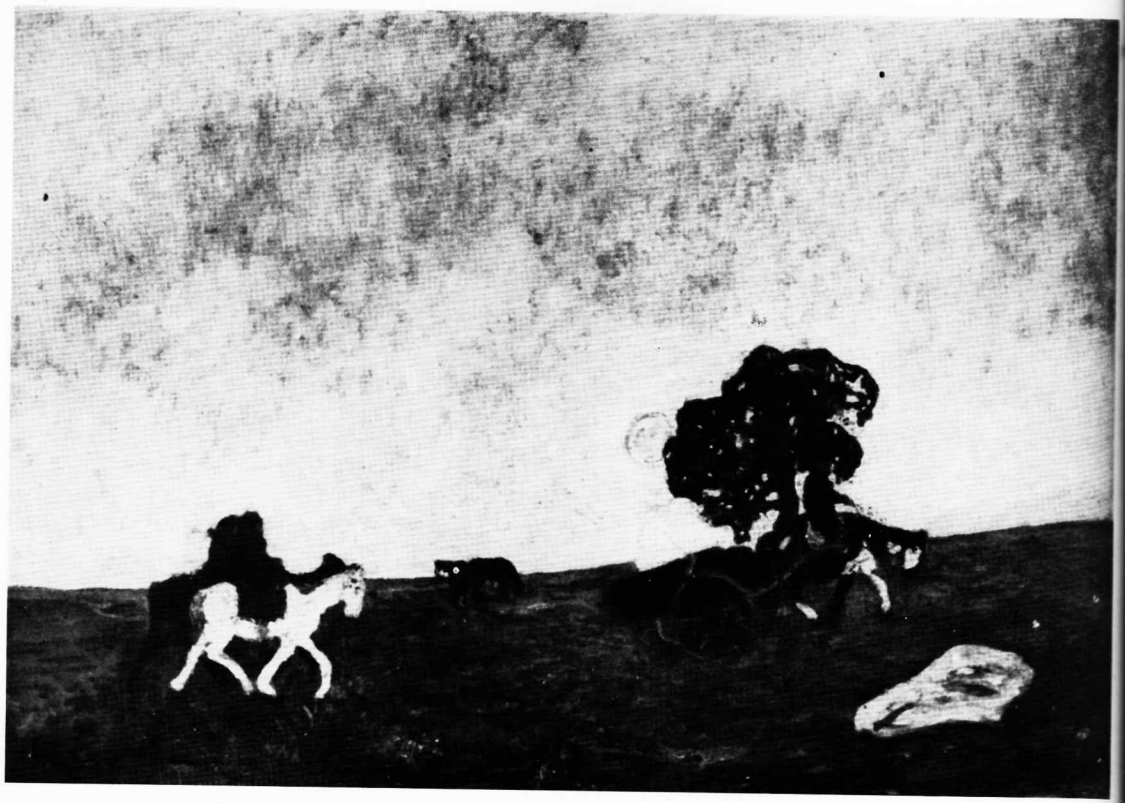


26. La tapera 1921, Museo Gauchesco, Parque «Ricardo Güiraldes», San Antonio de Areco. (Rep. Argentina.)

27. CANDOMBE 1921.*

28. CANDOMBE. 1921.*

29. BAILECITO. 1921.*

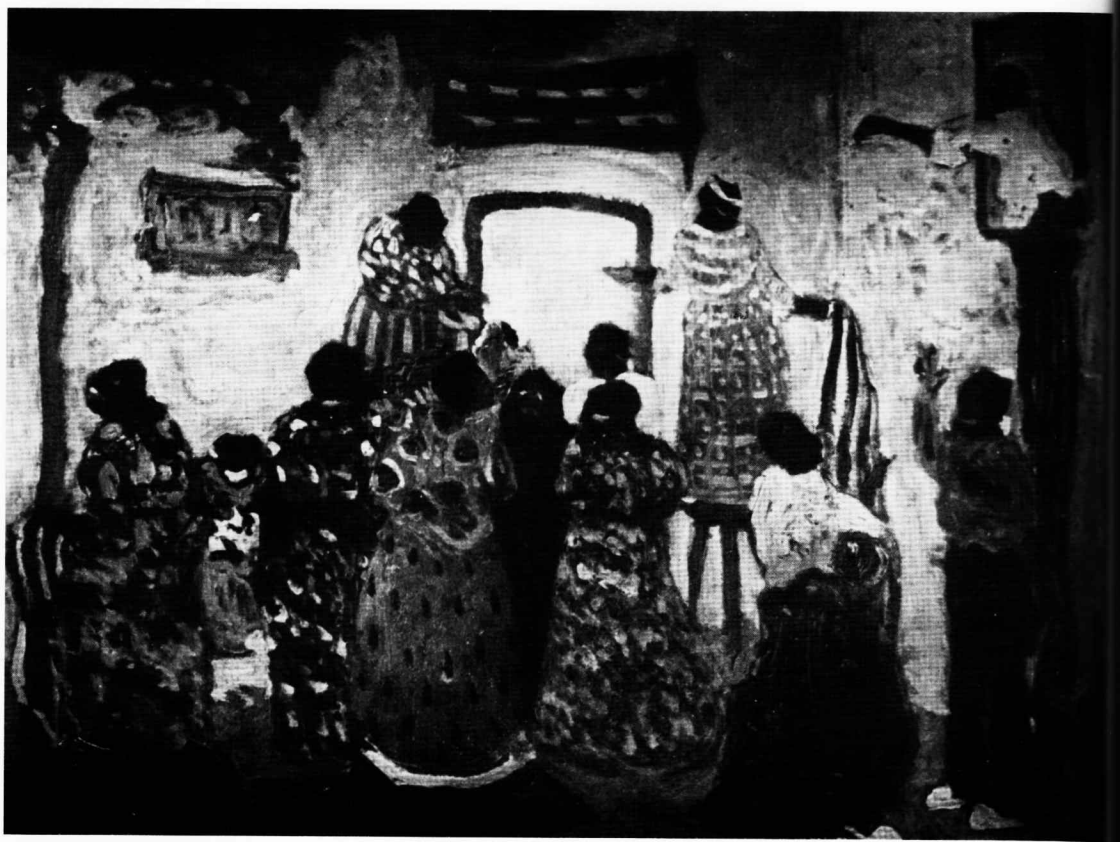


30. Entierro. 1921. Museo Nacional de Bellas Artes, Montevideo.

31. Pericón. 1921. Colección Julio Rinaldini, Buenos Aires.

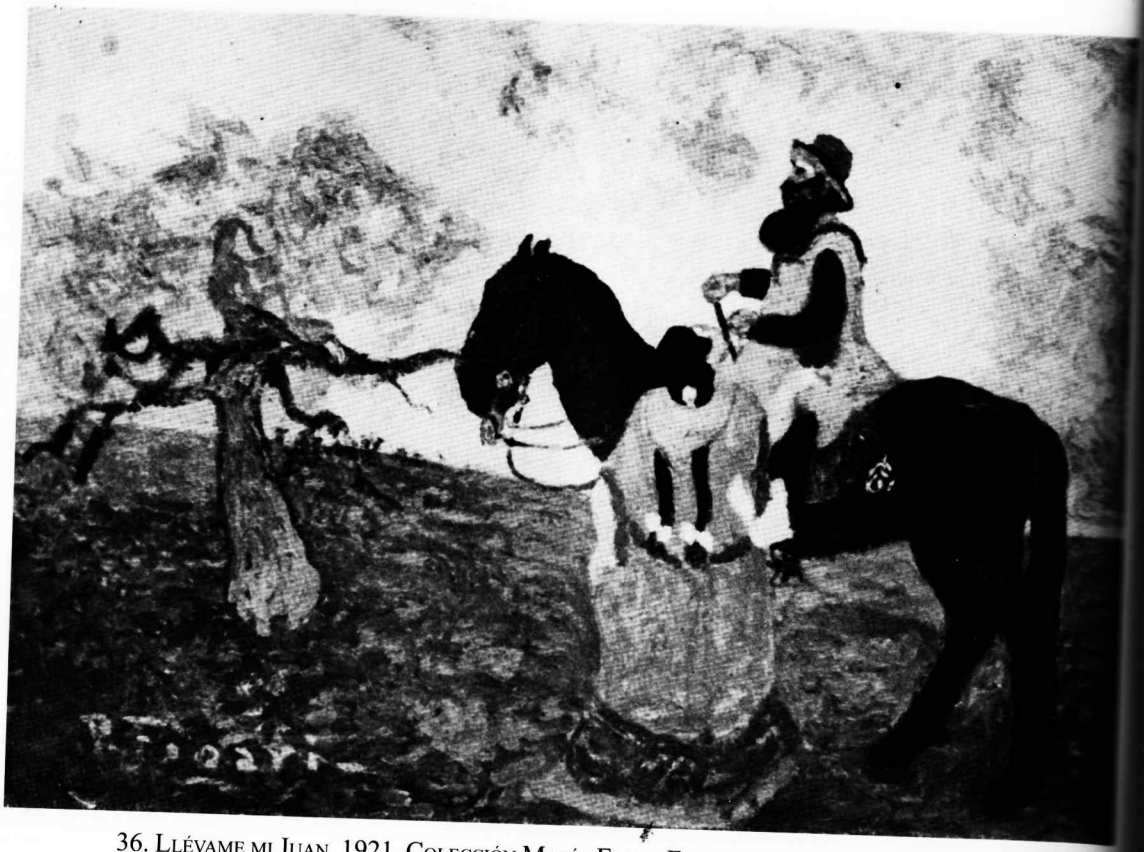
32. LA DILIGENCIA. 1921.

33. PERICÓN EN LA ESTANCIA. 1921.



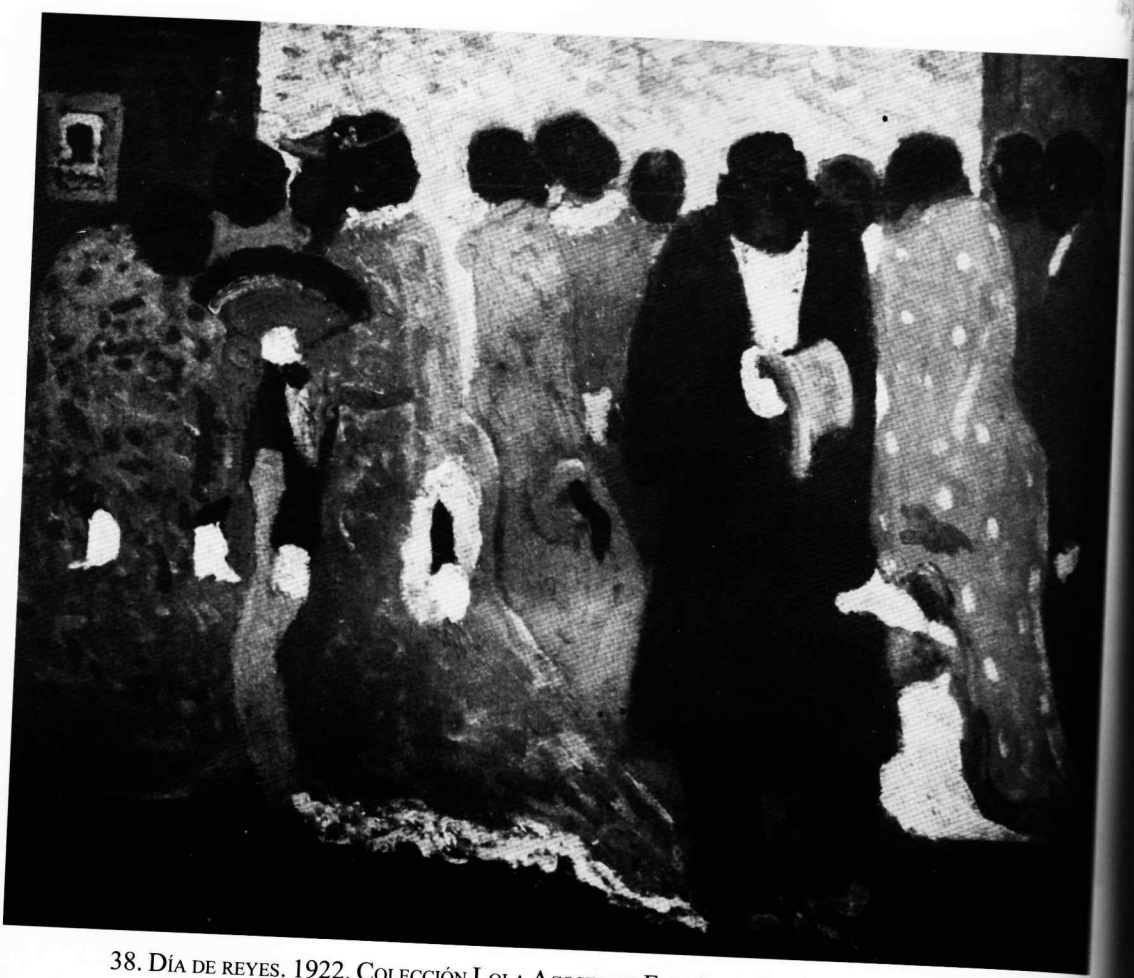
34. PREPARANDO EL CANDOMBE. 1921.*

35. La posta. 1921. Museo Gauchesco, Parque «Ricardo Güiraldes», San Antonio de Areco.



36. Llévame mi Juan. 1921. Colección María Elena Figari de Regidor, Montevideo.

37. Confidencia. 1921. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.

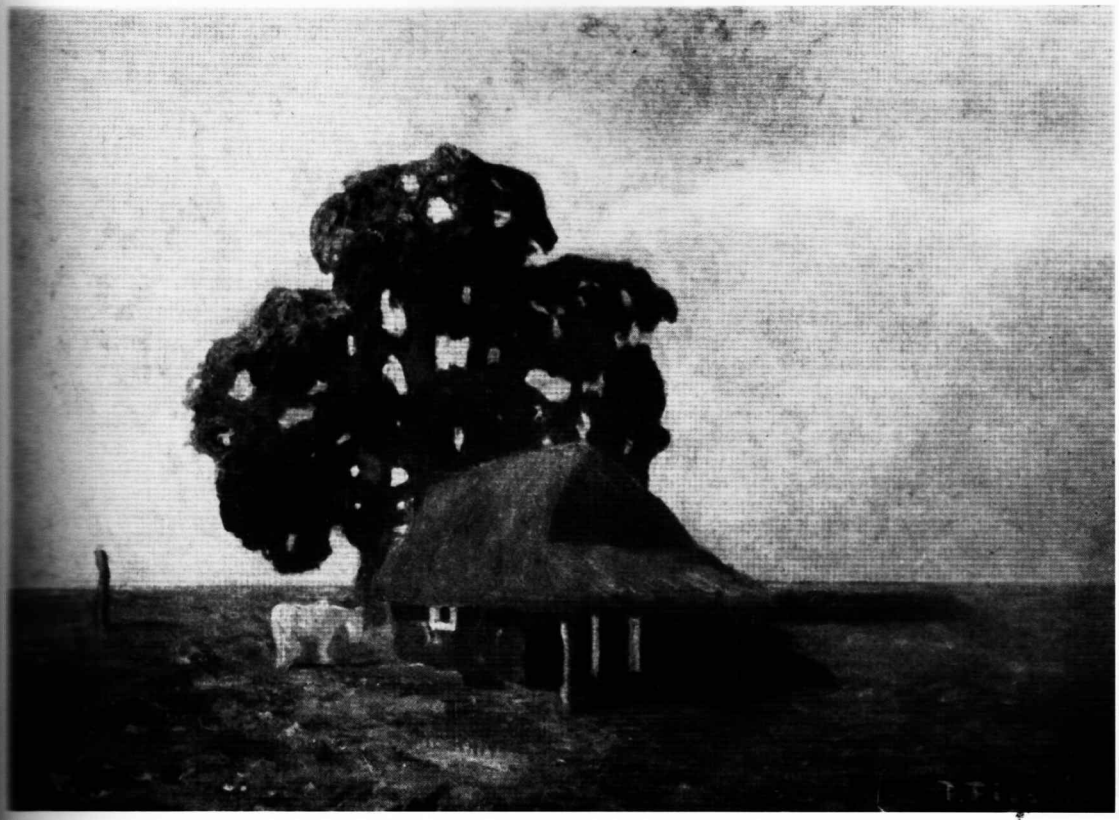


38. Día de reyes. 1922. Colección Lola Acosta de Fernández Rivera, Buenos Aires.

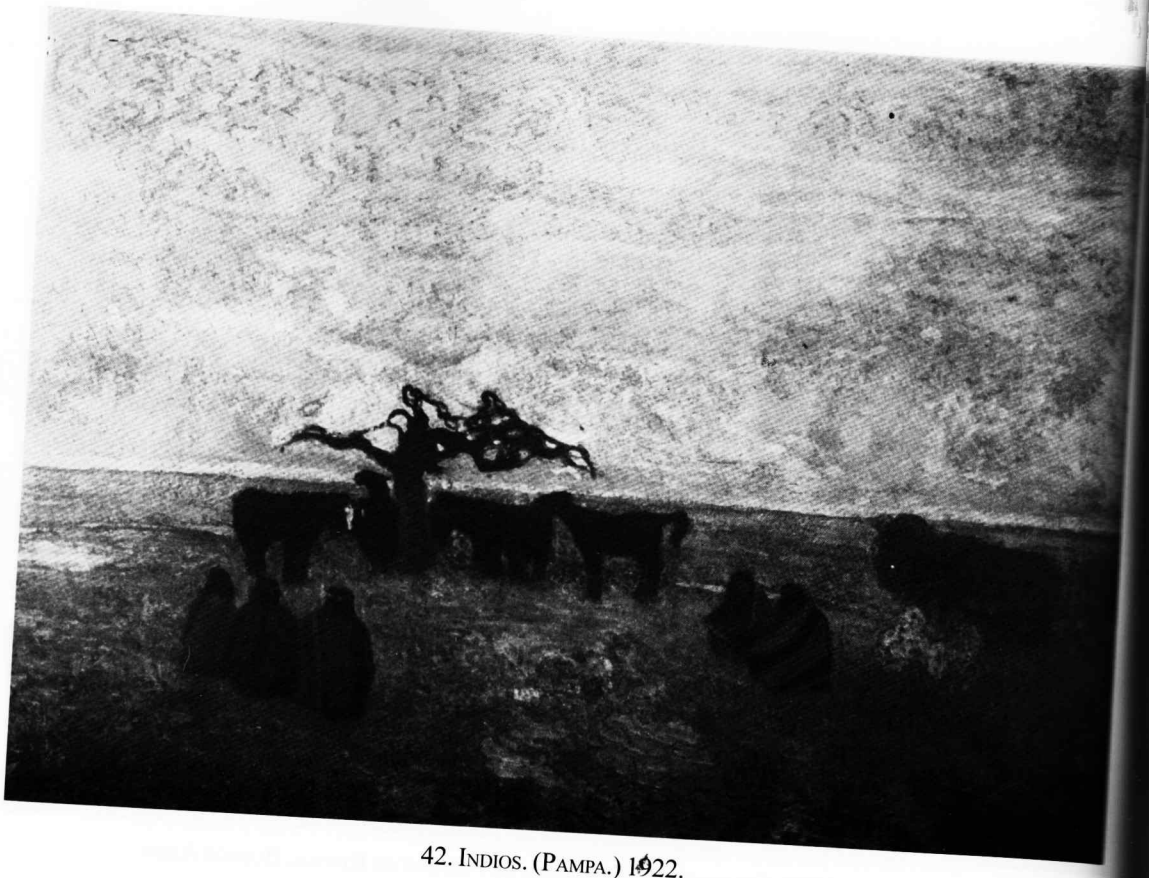
III. Pedro Figari. Baile en el rancho. 1923.*

39. EL GATO. 1922.

40. Media caña. 1922. Colección María Elena Figari de Regidor, Montevideo.



41. Quietud. 1922. Colección Lola Acosta de Fernández Rivera, Buenos Aires.



42. INDIOS. (PAMPA.) 1922.

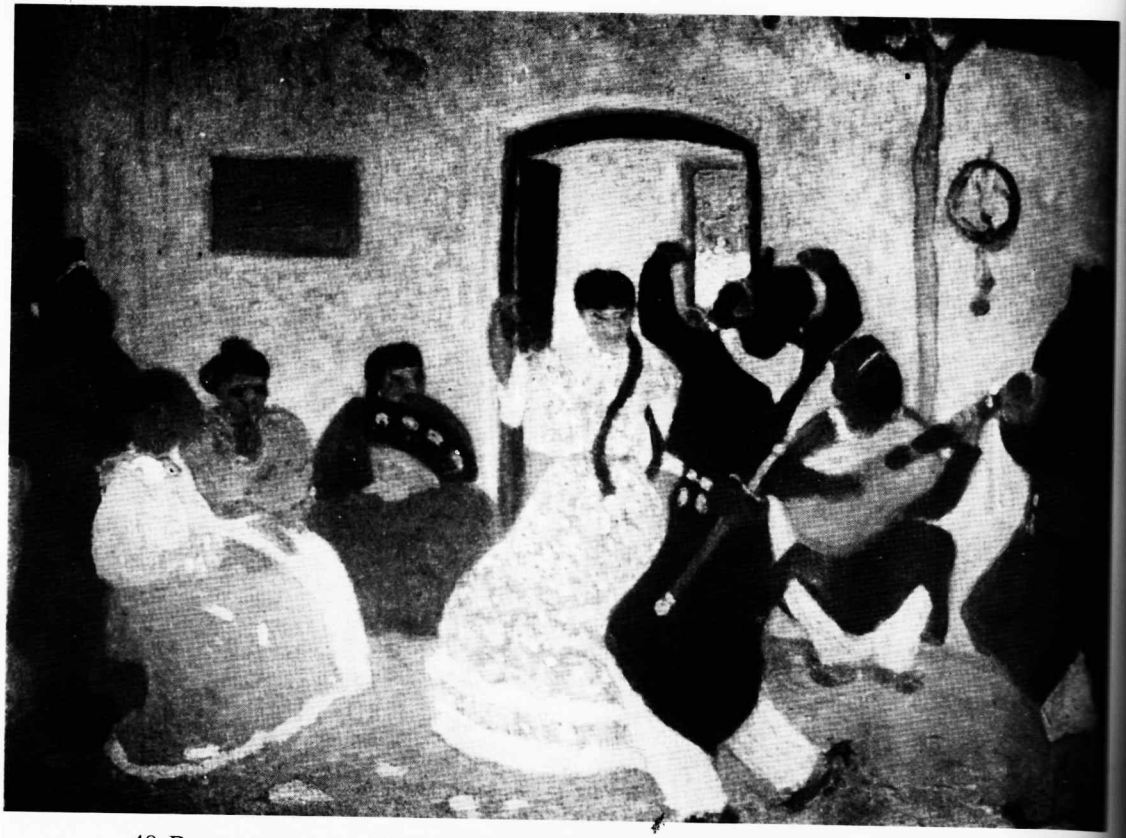
43. El pericón. 1922. Colección Emilio N. Anchorena, Buenos Aires.

44. Sarao. (Época colonial.) 1922. Colección Evaristo González, Buenos Aires.

45. De fiesta. 1922.*

46. Regreso del baile. 1922. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.

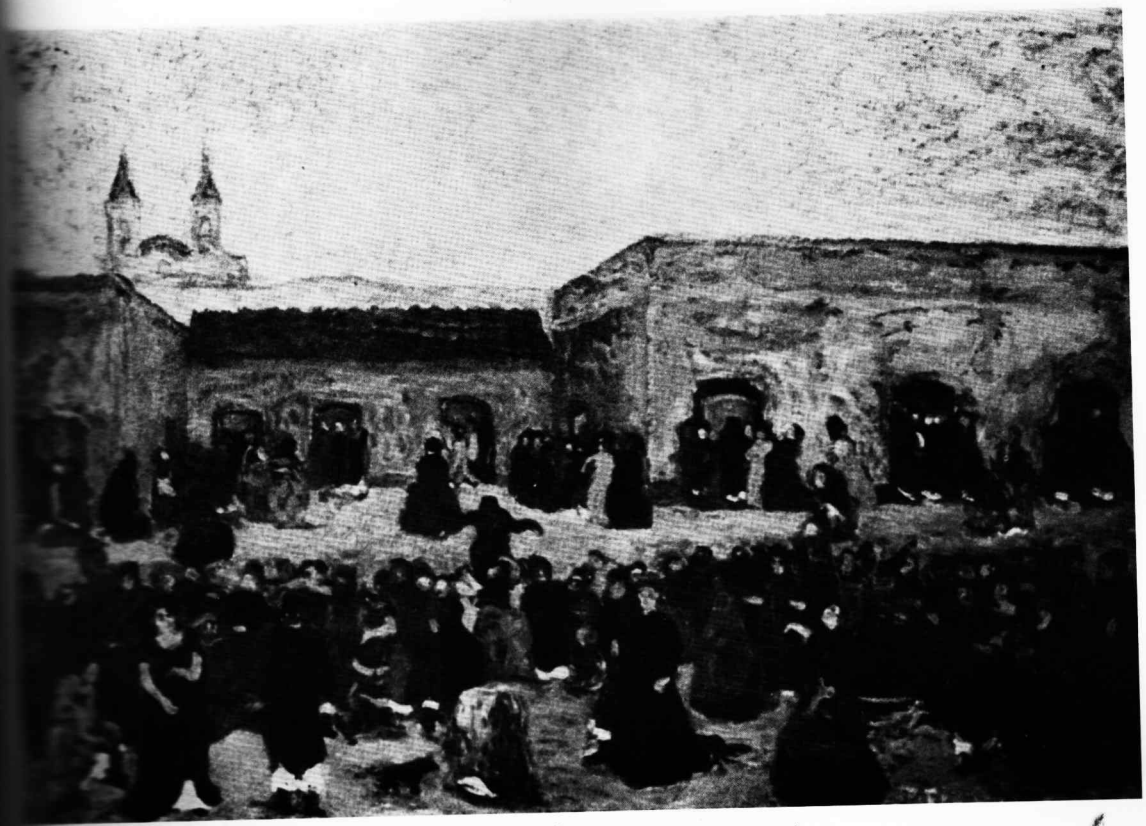
47. El gato. 1922. Colección Elena Sansinena de Elizalde, Buenos Aires.



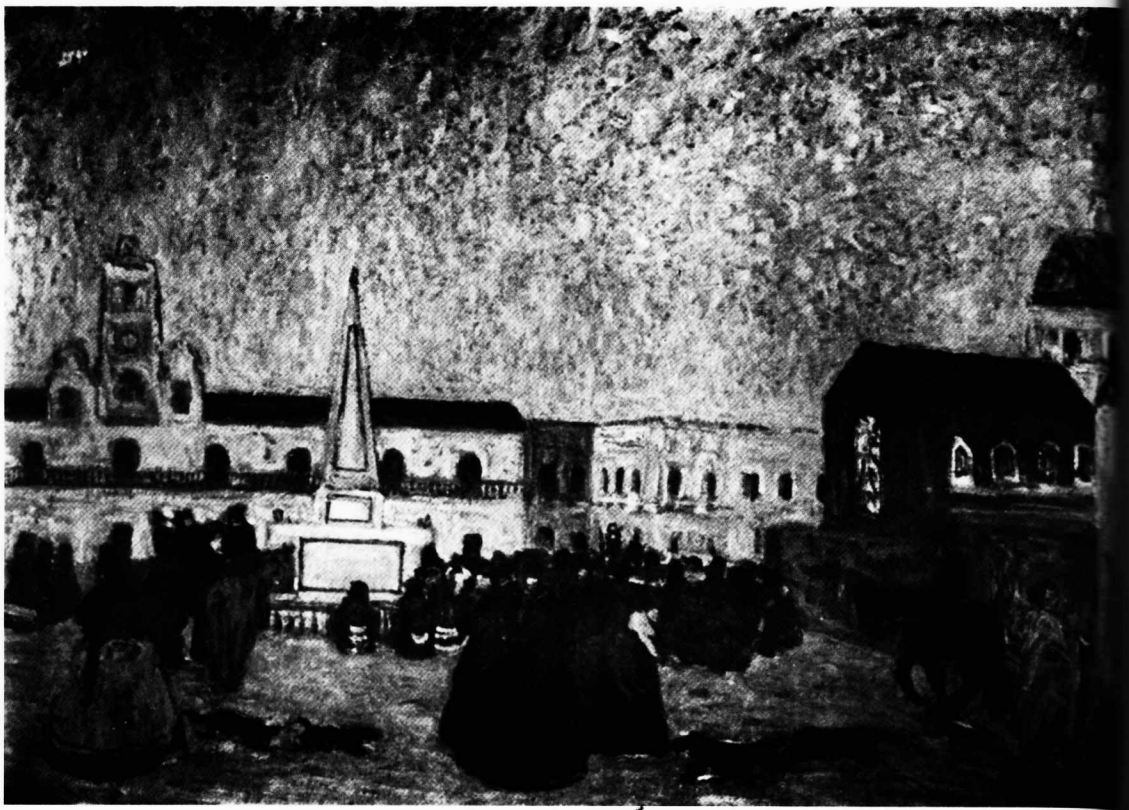
48. Bailando un gato. 1922. Colección Celina González Garaño, Buenos Aires.

49. TOQUE DE ORACIÓN. 1922.*

50. Viejo coche. 1922. Colección Jorge Soto Acebal, Buenos Aires.



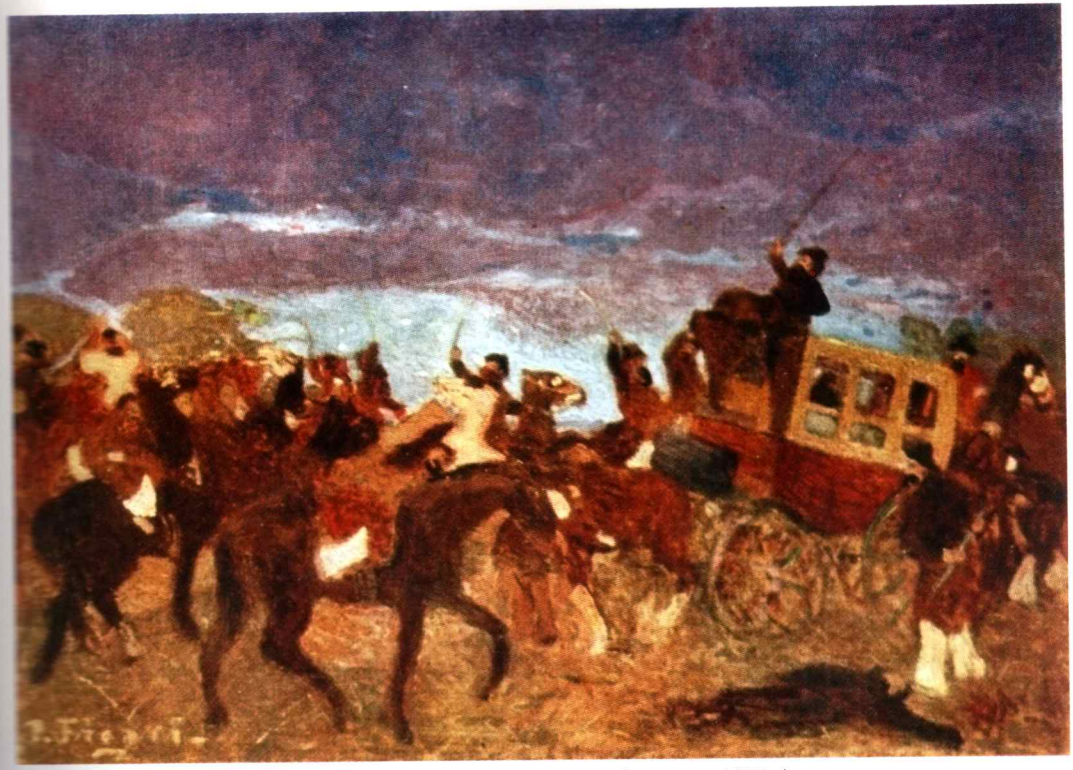
51. Cuarteleras. (Época de Rosas.) 1922.*



52. PLAZA DE MAYO. 1922.

53. Pericón. 1922. Colección María Elena Figari de Regidor, Montevideo.

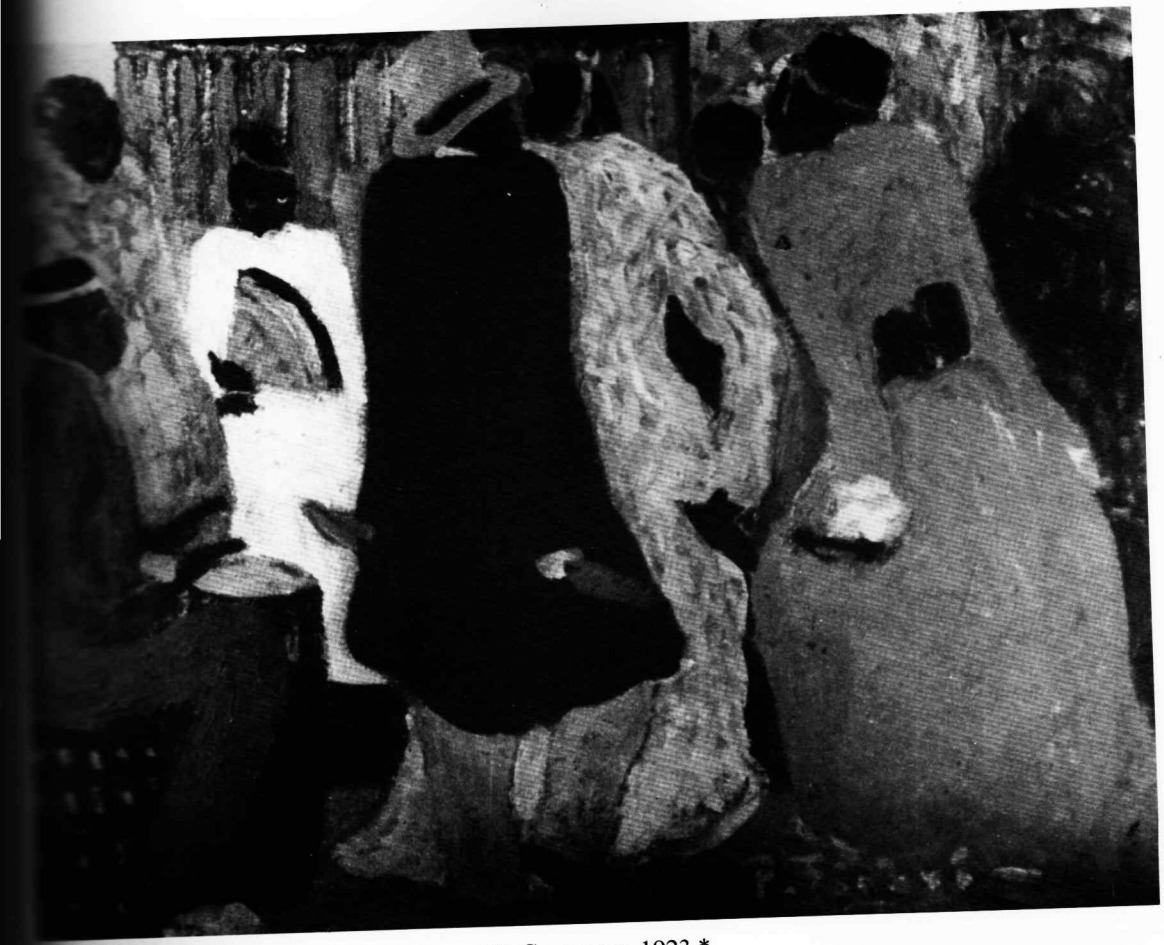
54. La disputa. 1922. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.



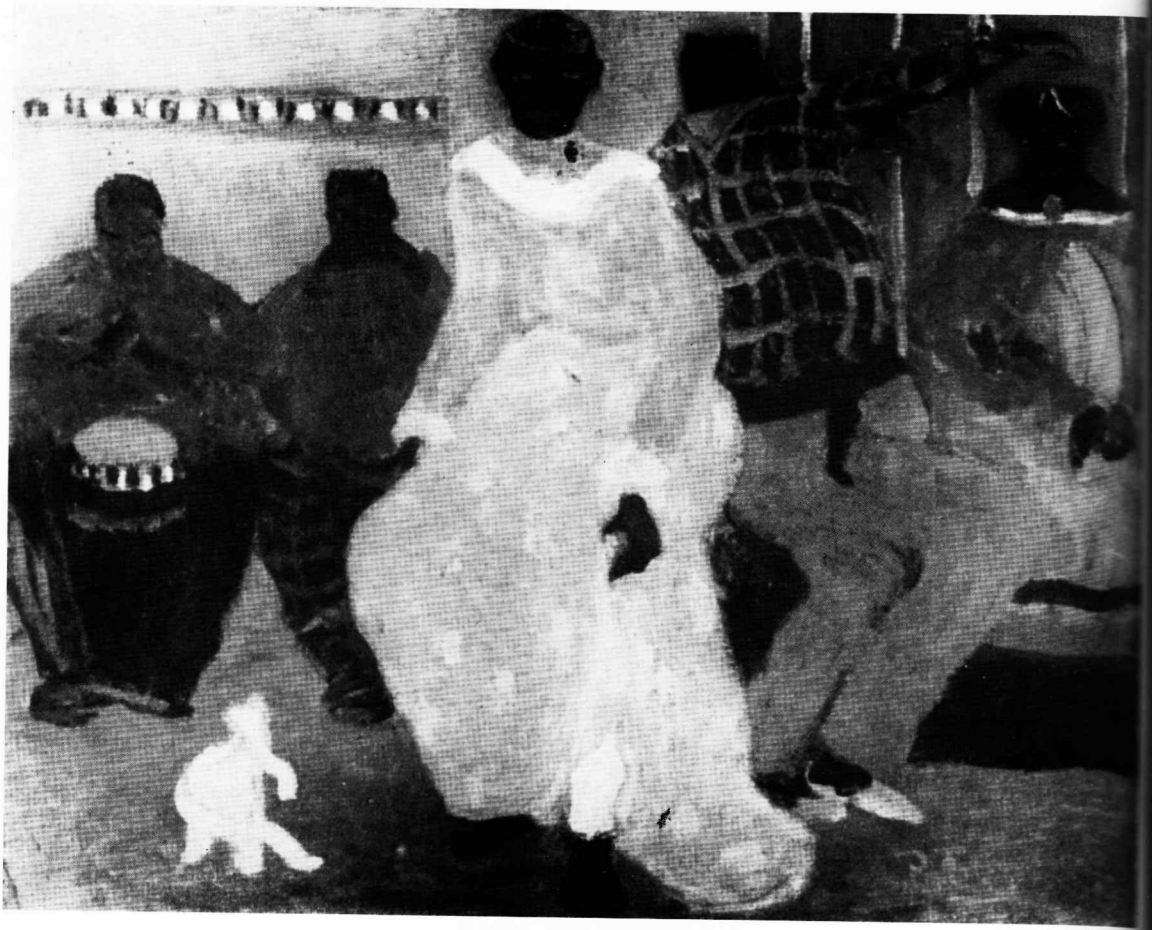
IV. Pedro Figari. Asesinato de Quiroga. 1923.*

55. CUARTELERAS. 1923.*

56. La mazorca. (Época de Rosas.) 1923.*



57. CANDOMBE. 1923.*



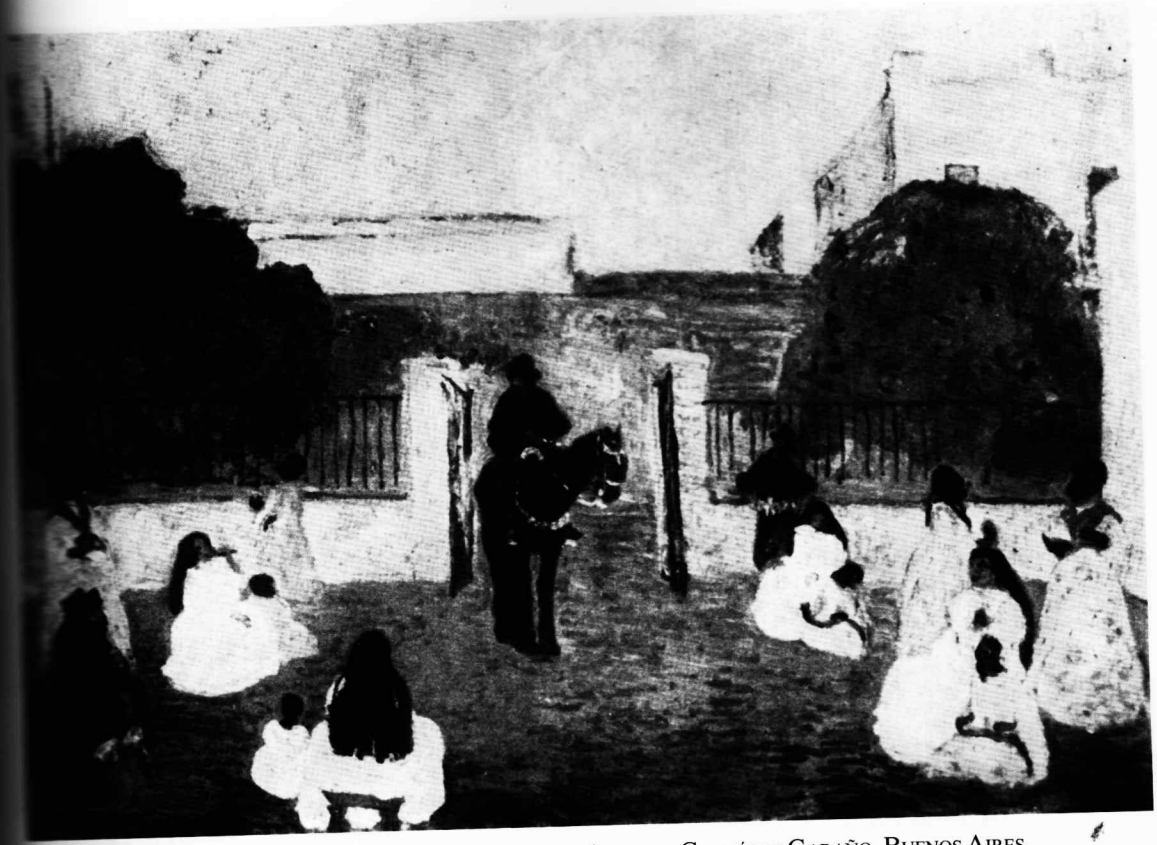
58. CANDOMBE. 1923.*

59. Patio unitario. 1923. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.

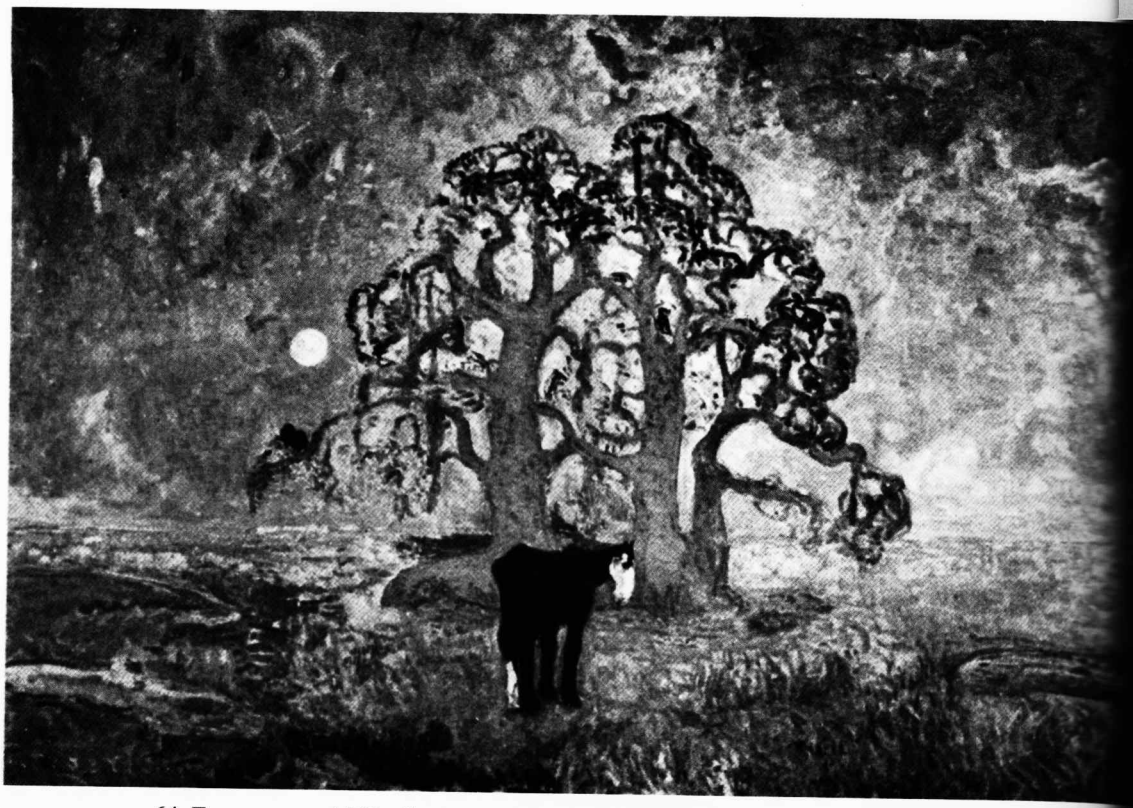
60. Los novios. 1923. Colección Emilio N. Anchorena, Buenos Aires.

61. Casa de Güemes. 1923.*

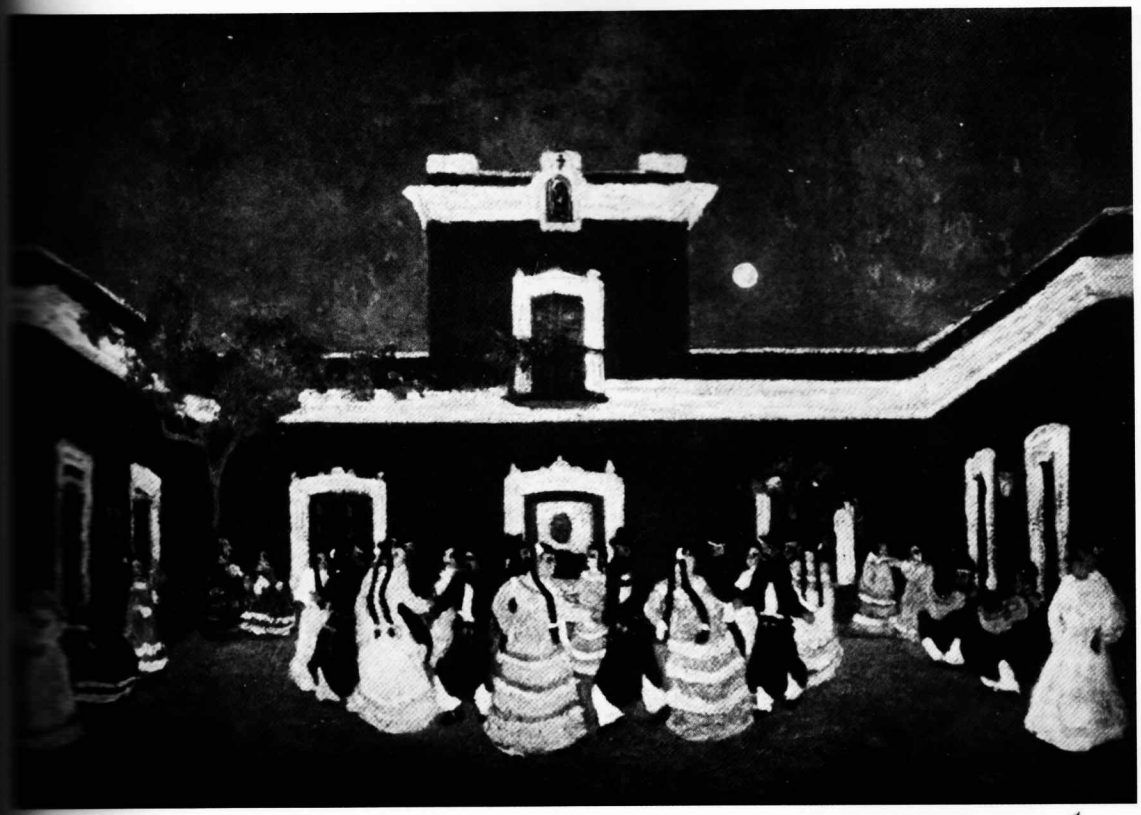
62. La posta de Burgos. (Pampa.) 1923. Colección Jockey Club, Buenos Aires.



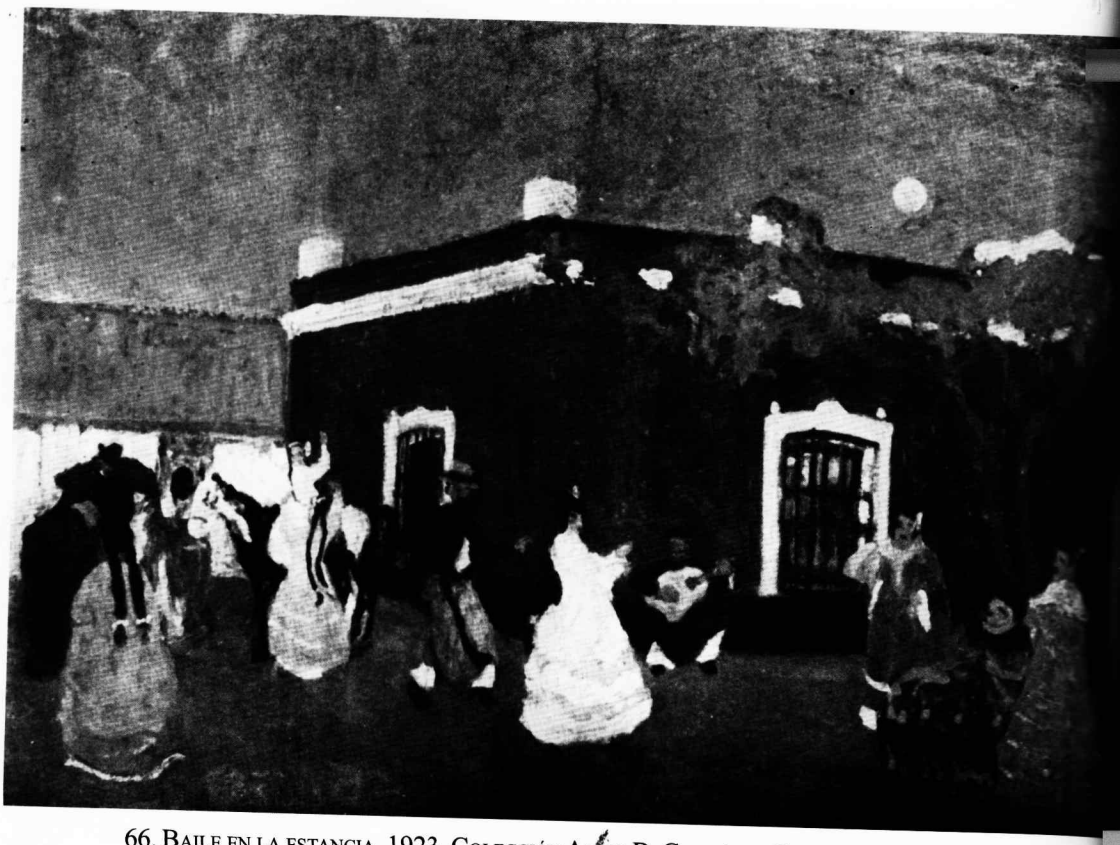
63. El gaucho Candioti. 1923. Colección Alfredo Conzález Garaño, Buenos Aires.



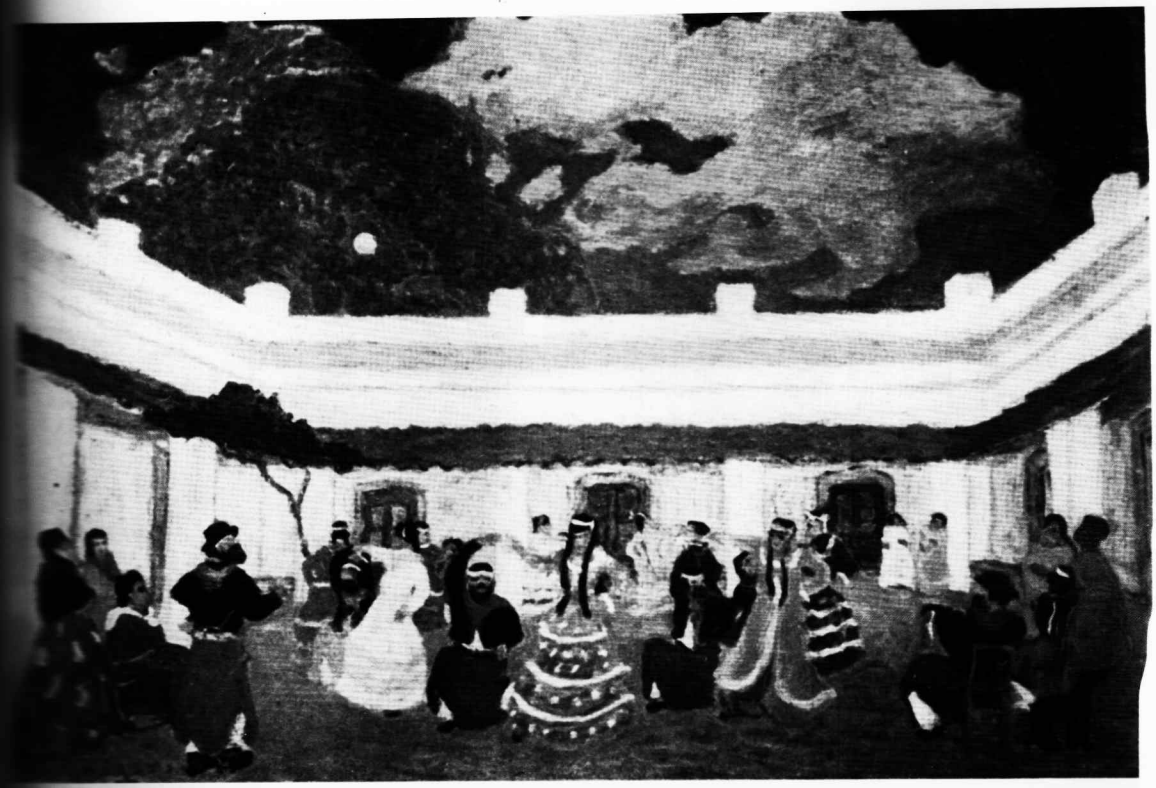
64. En la pampa. 1923. Colección María Elena Figari de Regidor, Montevideo.



65. Pericón en el patio. 1923. Colección Lola Acosta de Fernández Rivera, Buenos Aires.



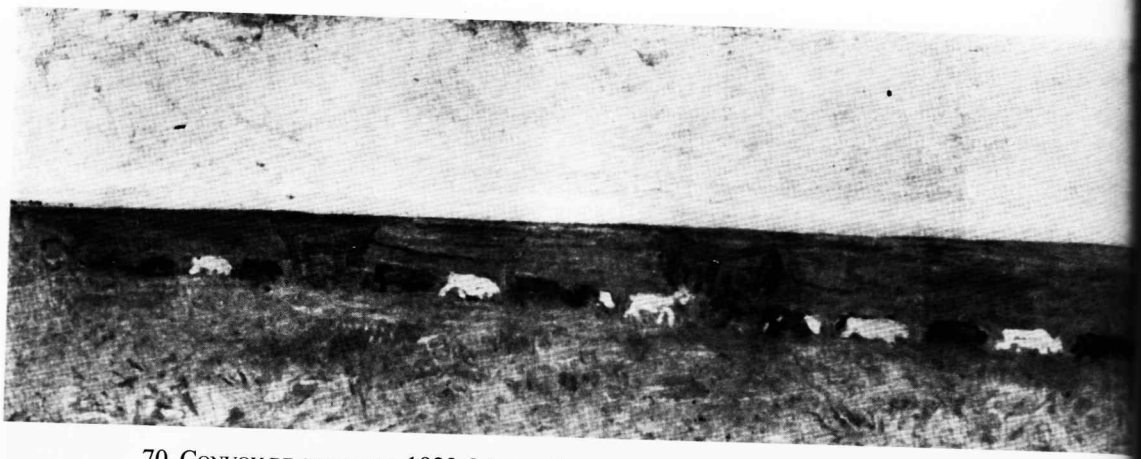
66. Baile en la estancia. 1923. Colección Alejo B. González Garaño, Buenos Aires.



67. Pericón. 1923. Colección María Elena Figari de Regidor, Montevideo.

68. Cambacuá. (Rincón de negros.) 1923. Museo Nacional de Bellas Artes, Montevideo.

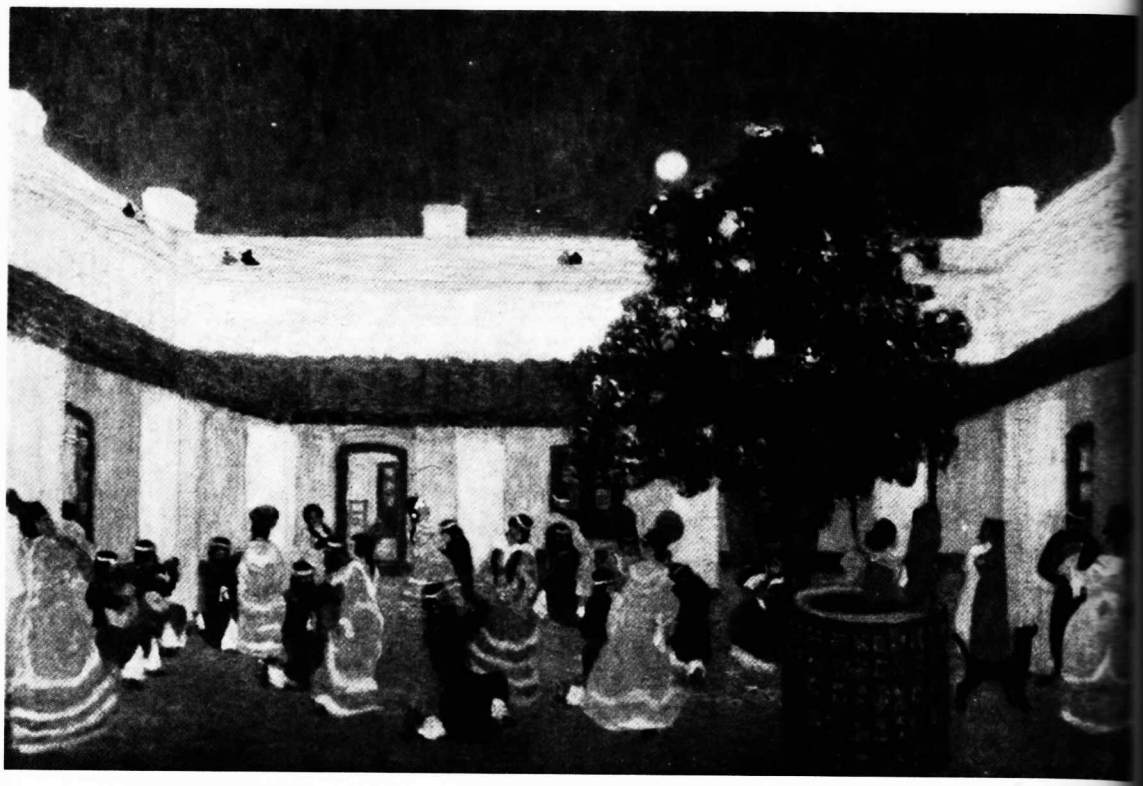
69. El cielito bajo el monte. 1923. Colección Celina González Garaño, Buenos Aires.



70. Convoy de carretas. 1923. Museo Gauchesco, Parque «Ricardo Güiraldes», San Antonio de Areco.

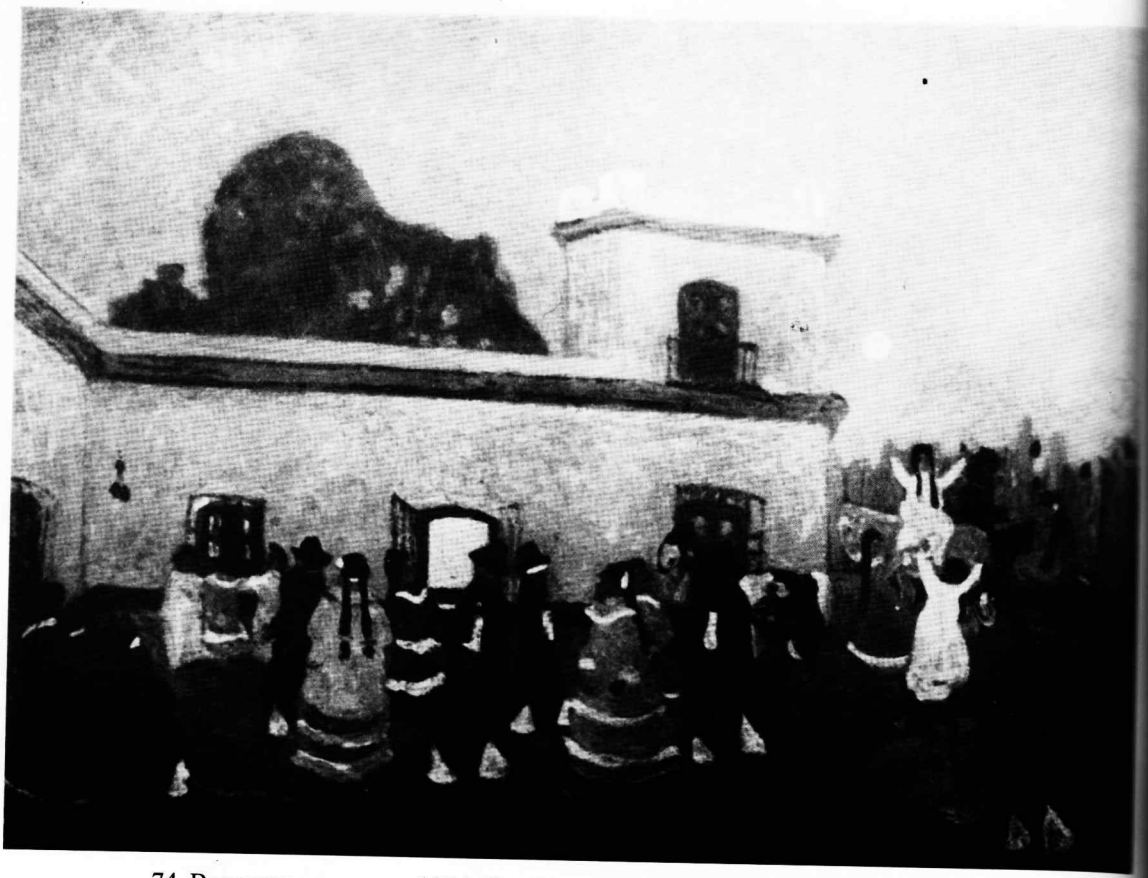
V. Pedro Figari. Primaveral. 1923.*

71. Indios. 1923. Museo Gauchesco, Parque «Ricardo Güiraldes», San Antonio de Areco.

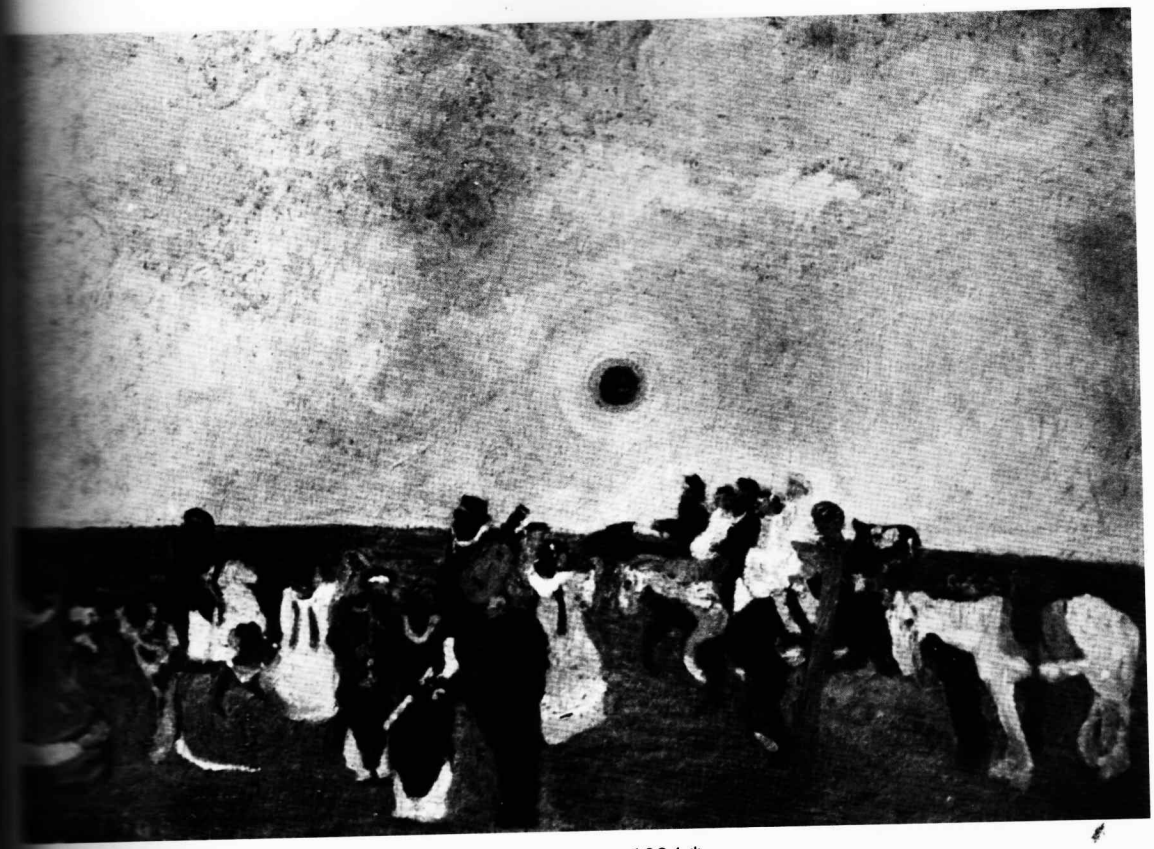


72. Pericón en la estancia. 1924. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

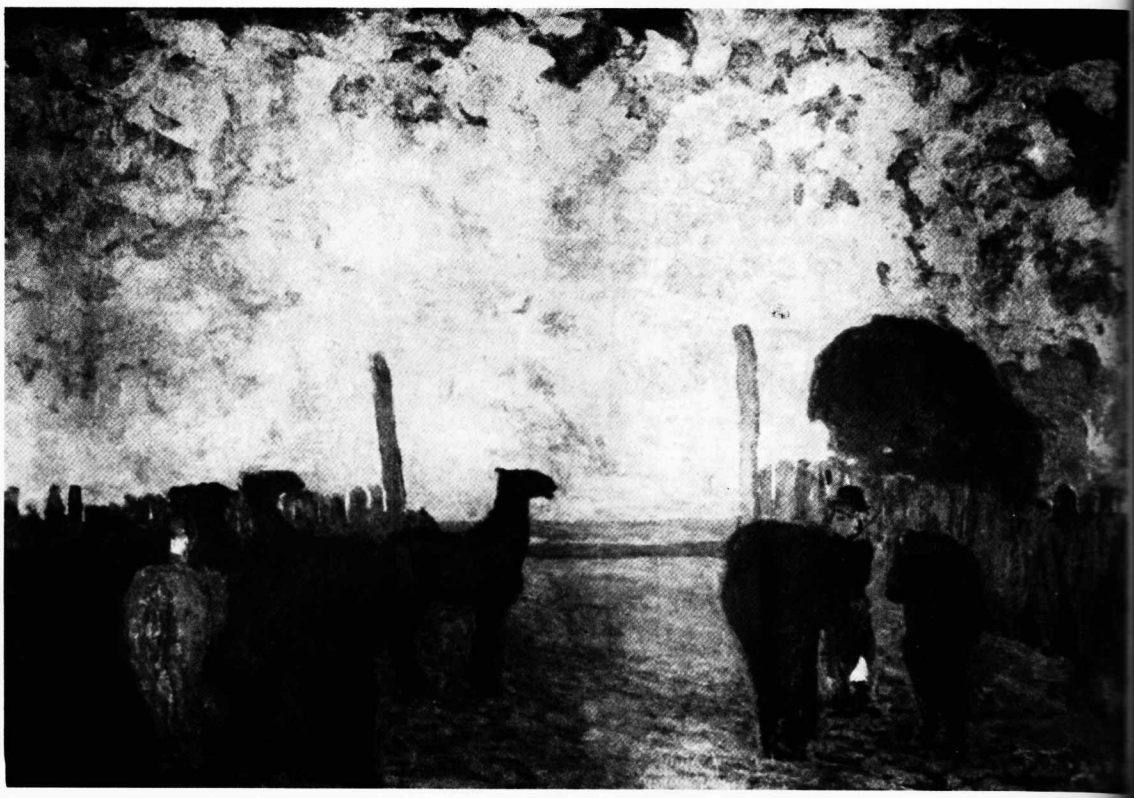
73. VIEJA ESTANCIA. 1924.*



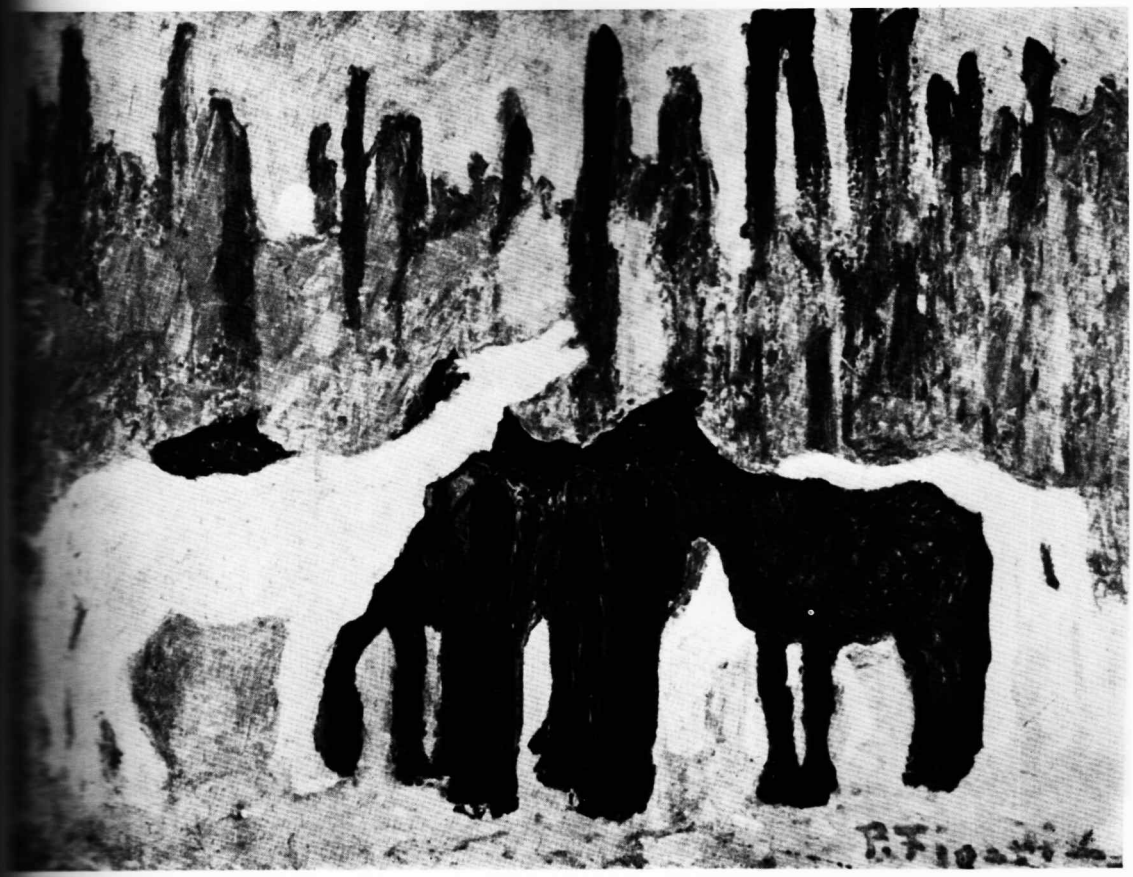
74. Baile en la estancia. 1924. Colección Emilio N. Anchorena, Buenos Aires.



75. A LA FIESTA. 1924.*



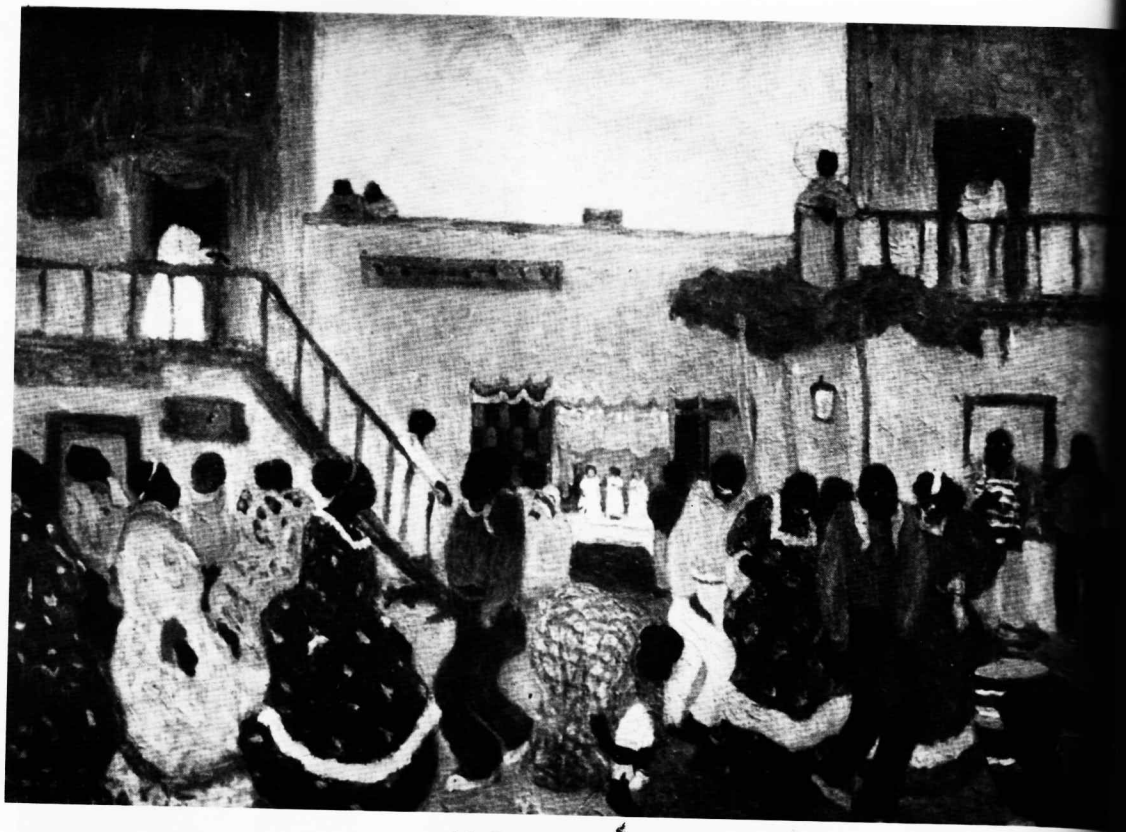
76. Corral de palo pique. 1924. Museo Gauchesco, Parque «Ricardo Güiraldes», San Antonio de Areco.



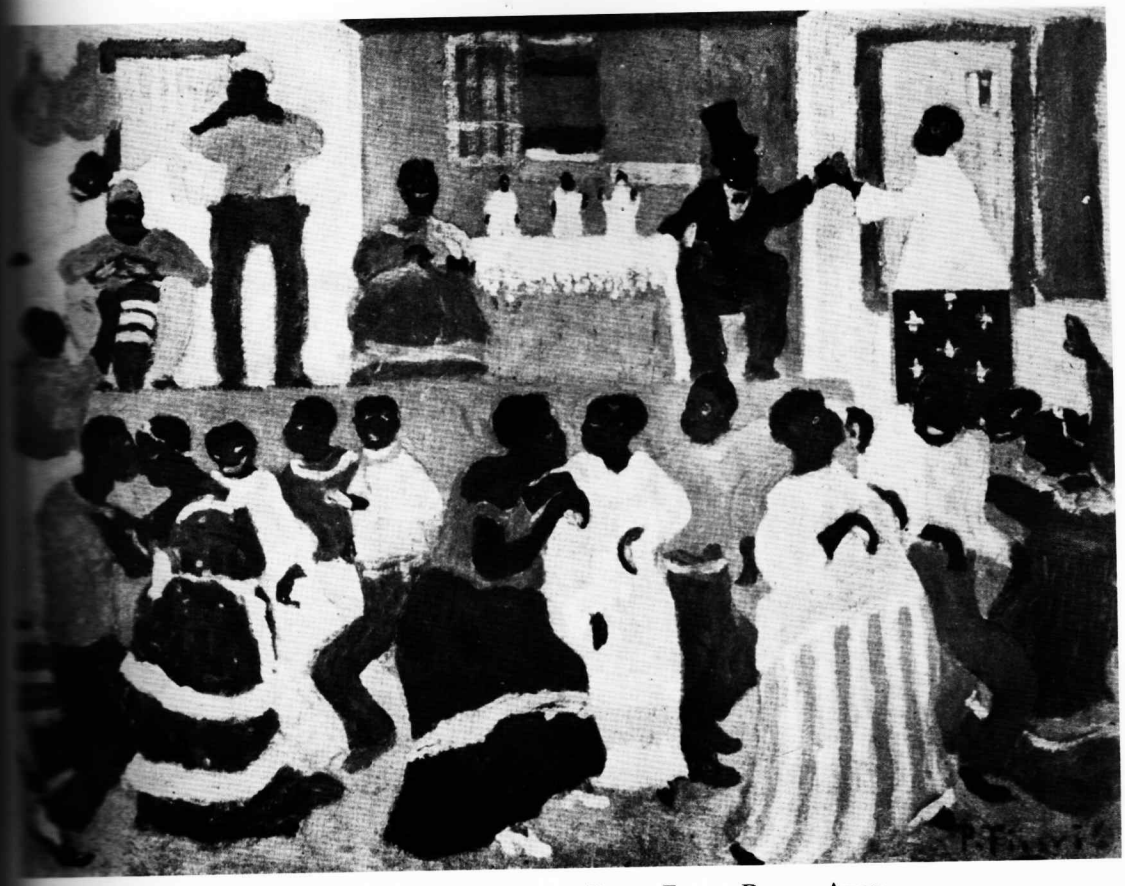
77. Lamento. 1924. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.

78. La declaración. 1924. Museo Gauchesco, Parque «Ricardo Güiraldes», San Antonio de Areco.

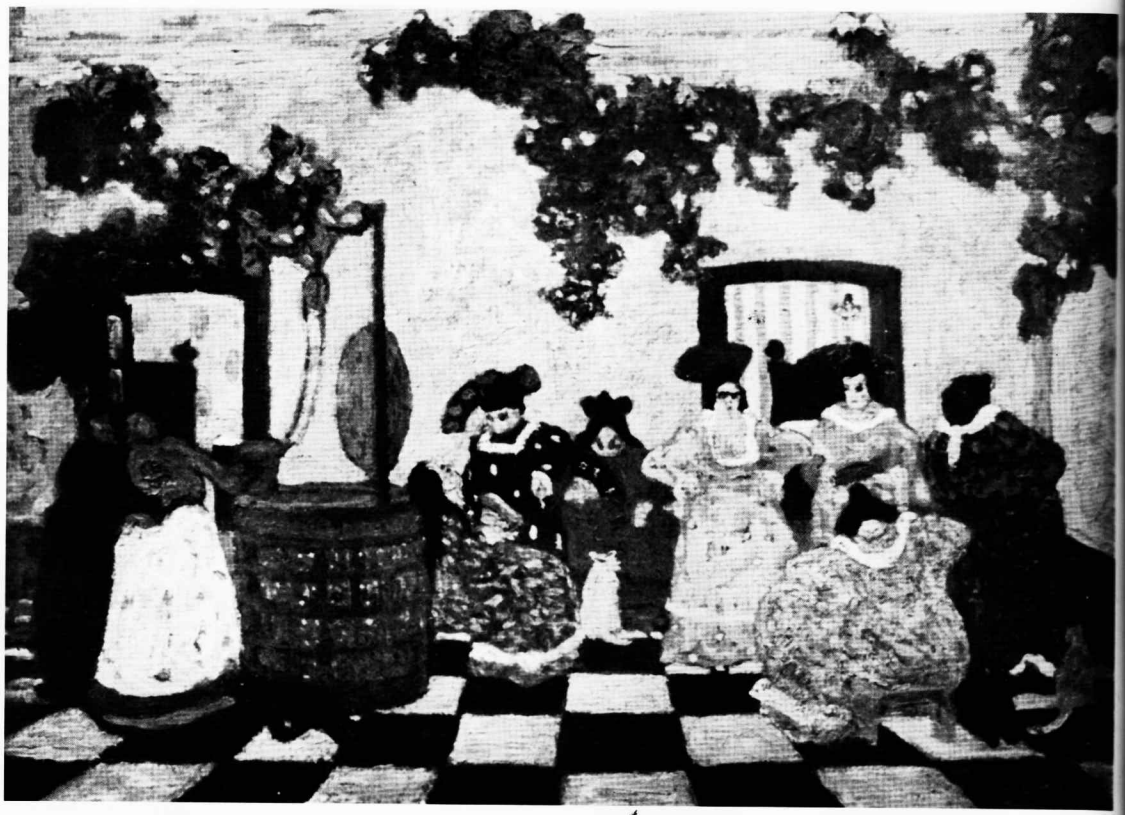
79. El obstáculo. 1924. Colección Alfredo González Garaño, Buenos aires.



80. CANDOMBE. 1924.*

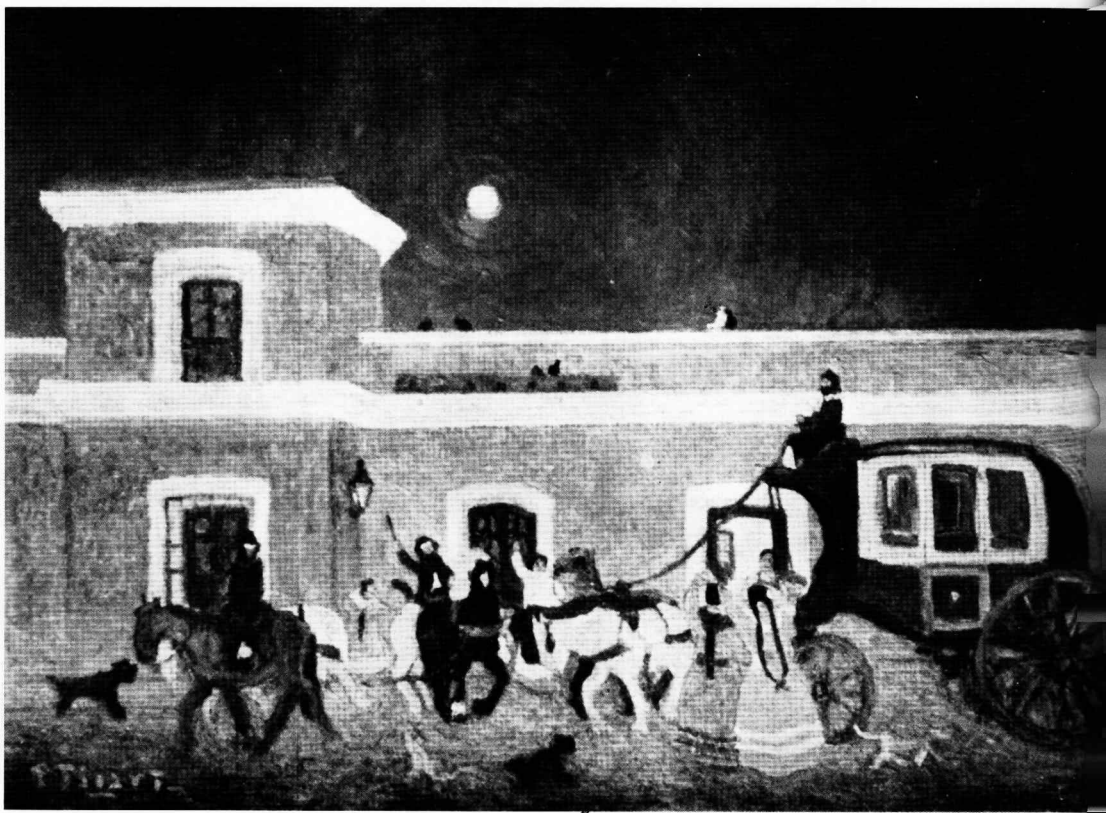


81. Candombe. 1924. Colección Roque Freire, Buenos Aires.

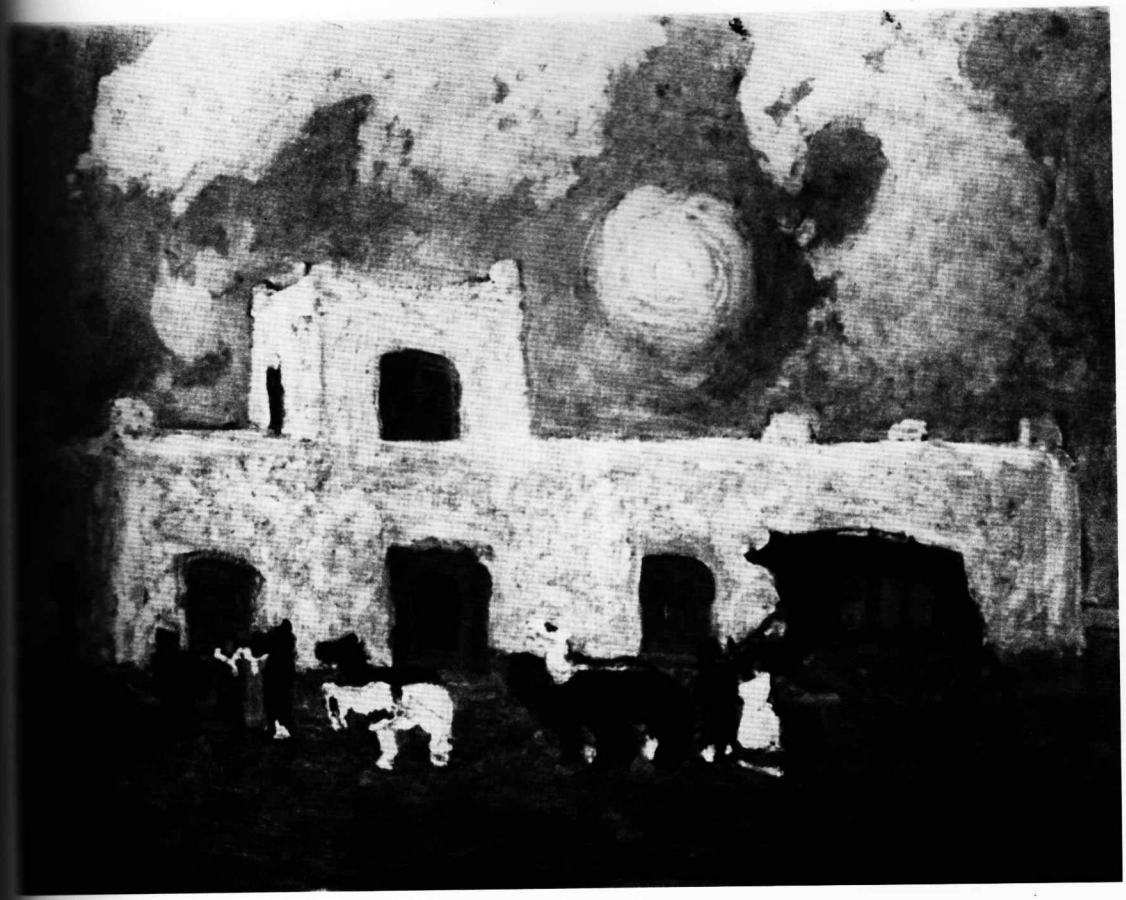


82. Patio Colonial. 1924. Colección Raúl C. Monsegur, Buenos Aires.

83. En familia. 1924. Colección Andrés Garmendia Uranga, Buenos Aires.



84. La diligencia. 1924. *

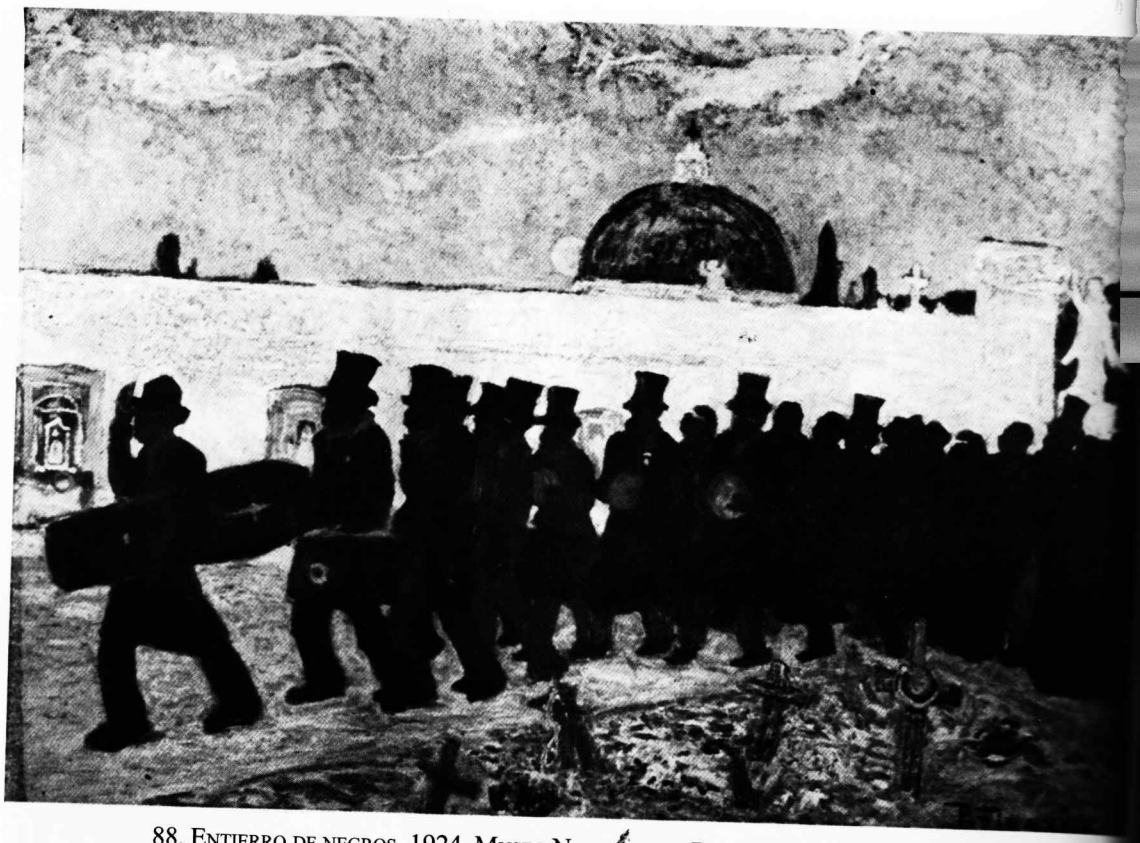


85. En la posta. 1924. Colección Pablo Rey, Buenos Aires.

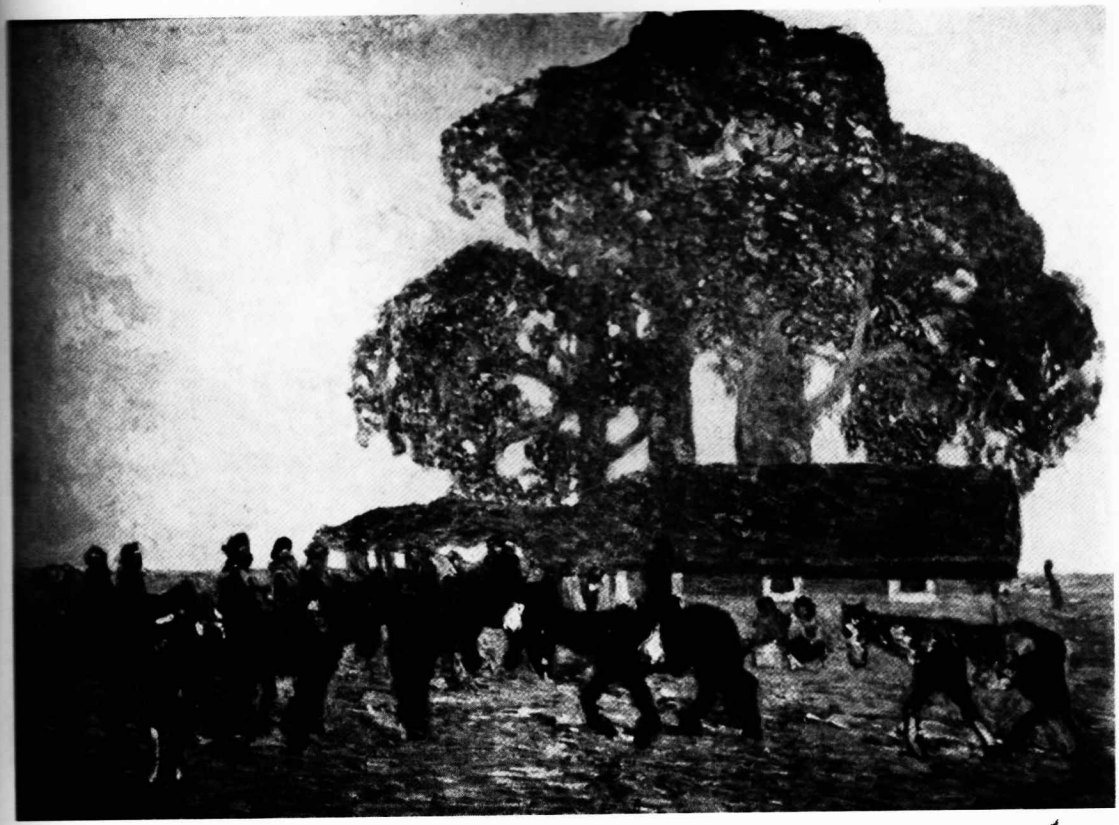
86. PERICÓN COLONIAL. 1924.*

VI. Pedro Figari. Pericón bajo los naranjos. 1923.*

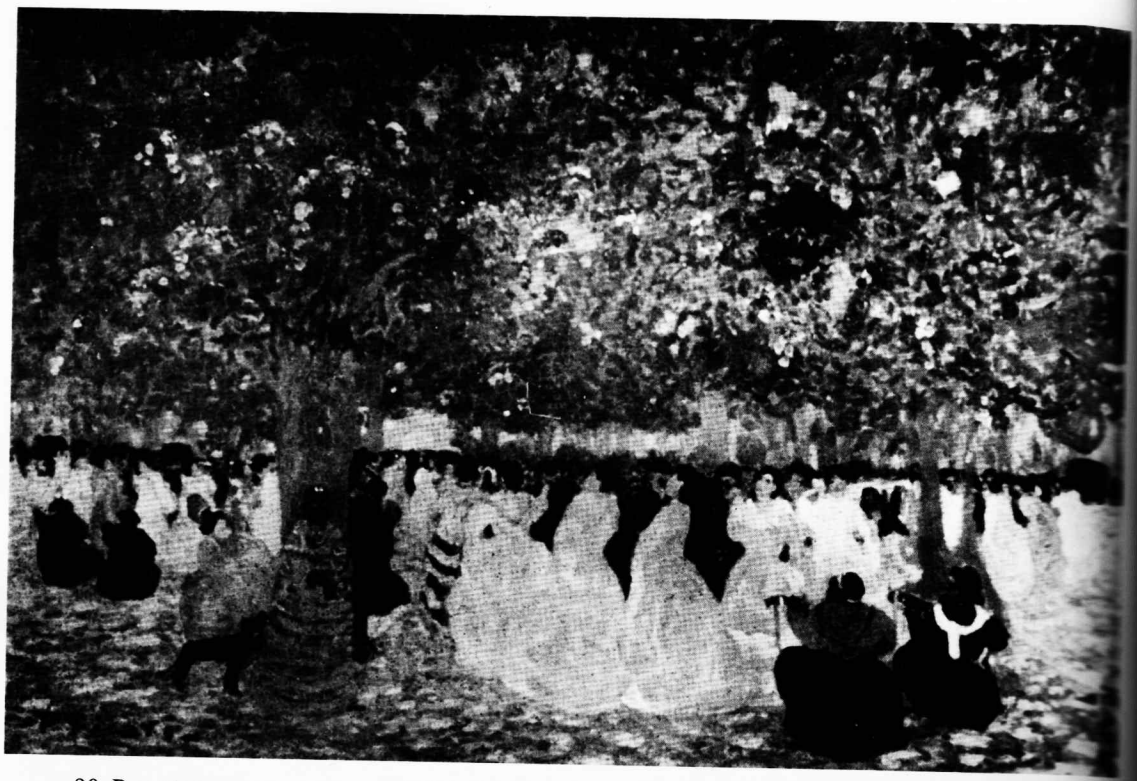
87. El minué. 1924. Museo Colonial, Luján. (Rep. Argentina.)



88. Entierro de negros. 1924. Museo Nacional de Bellas Artes, Montevideo.



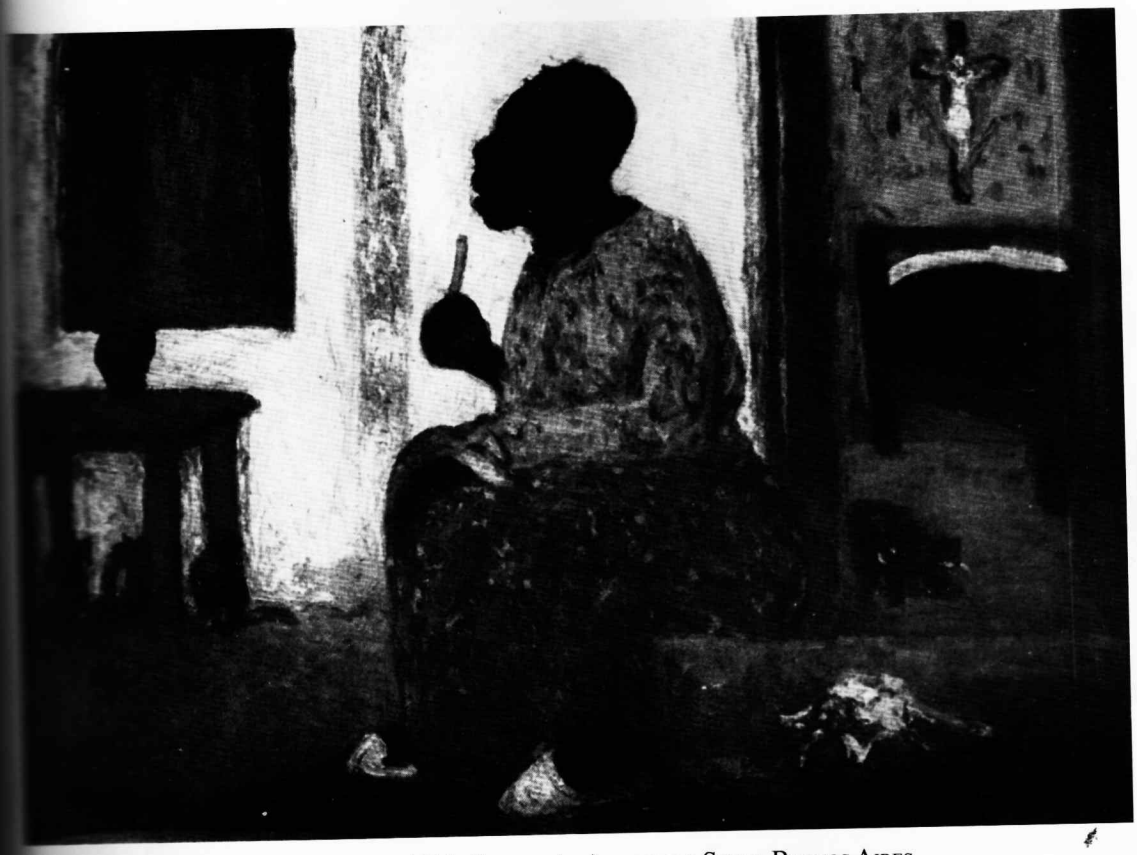
89. Día de carreras. 1924. Colección Gustavo Pueyrredón, Buenos Aires.



90. Pericón bajo los naranjos. 1924. Colección Manuel Güiraldes, San Antonio de Areco.

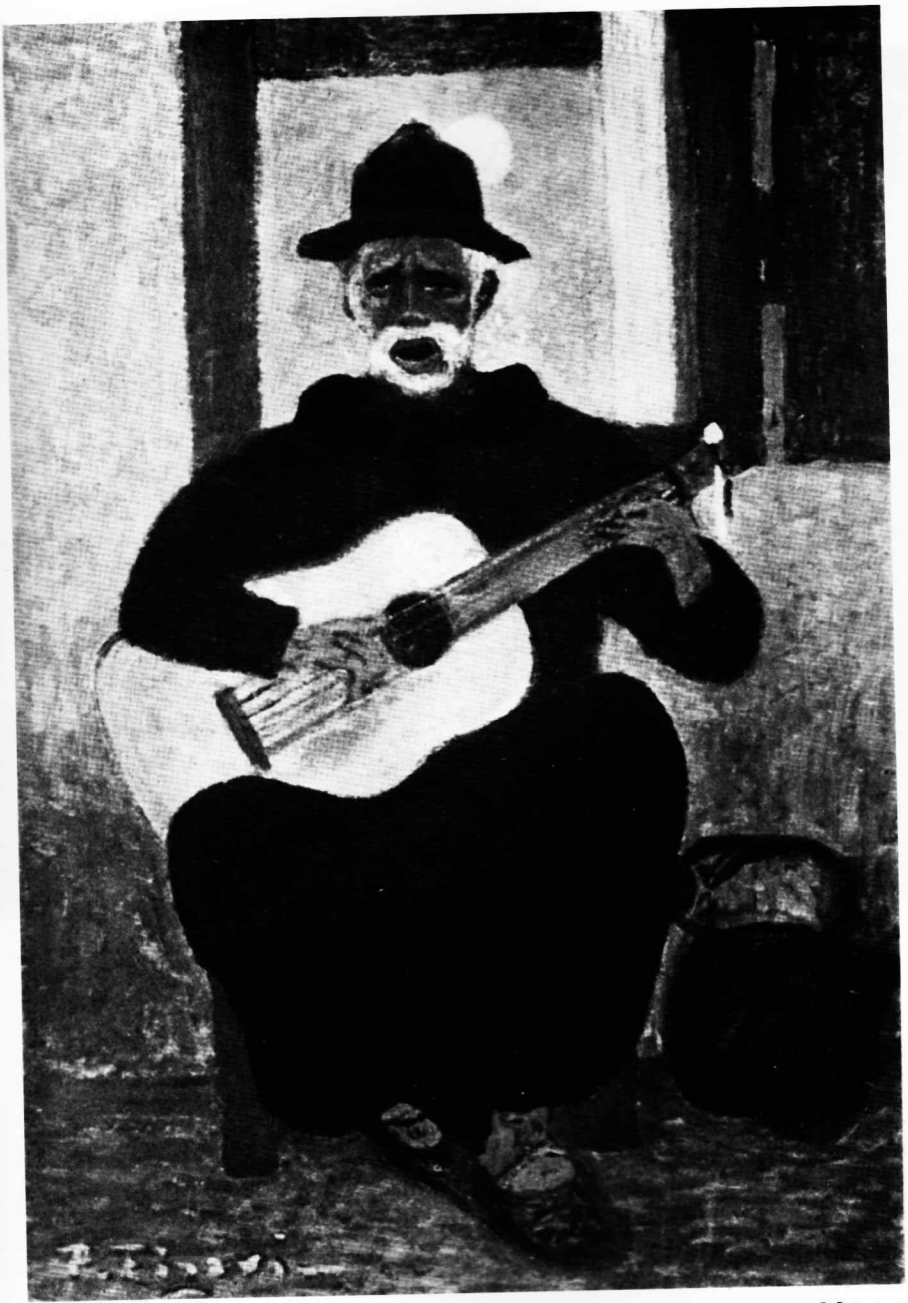
91. Pericón. 1925. Colección Gustavo A. Pueyrredón, Buenos Aires.

92. Visita pesada. 1925. Colección Margarita Figari de Faget, Montevideo.



93. Mateando. 1925. Colección Alejandro Shaw, Buenos Aires.

94. ENTIERRO DEL BORRACHO. 1925.



95. «Don Segundo Sombra». 1925. Colección María Elena Figari de Regidor, Montevideo.

96. Condombe. 1925. Colección Margarita Figari de Faget, Montevideo.

97. La estancia. 1925. Colección Lola Acosta de Fernández Rivera, Buenos Aires.

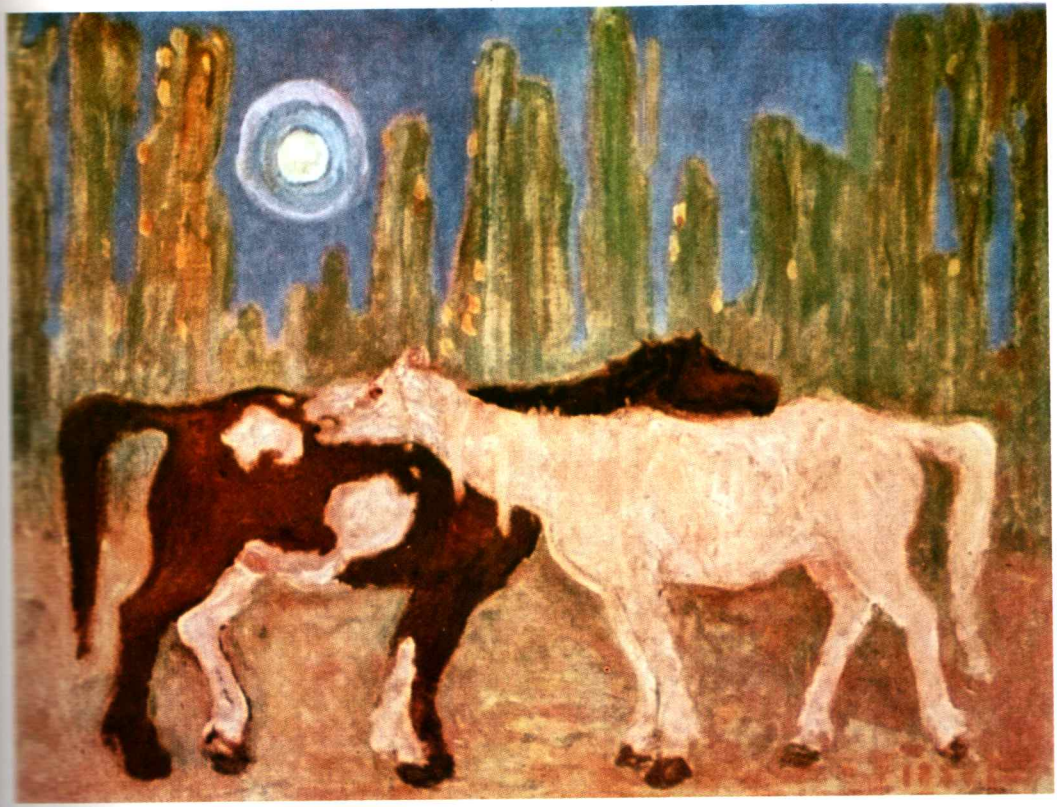
98. DAMAS COLONIALES. 1925.

99. Pericón. 1925. Colección Roque Freire, Buenos Aires.

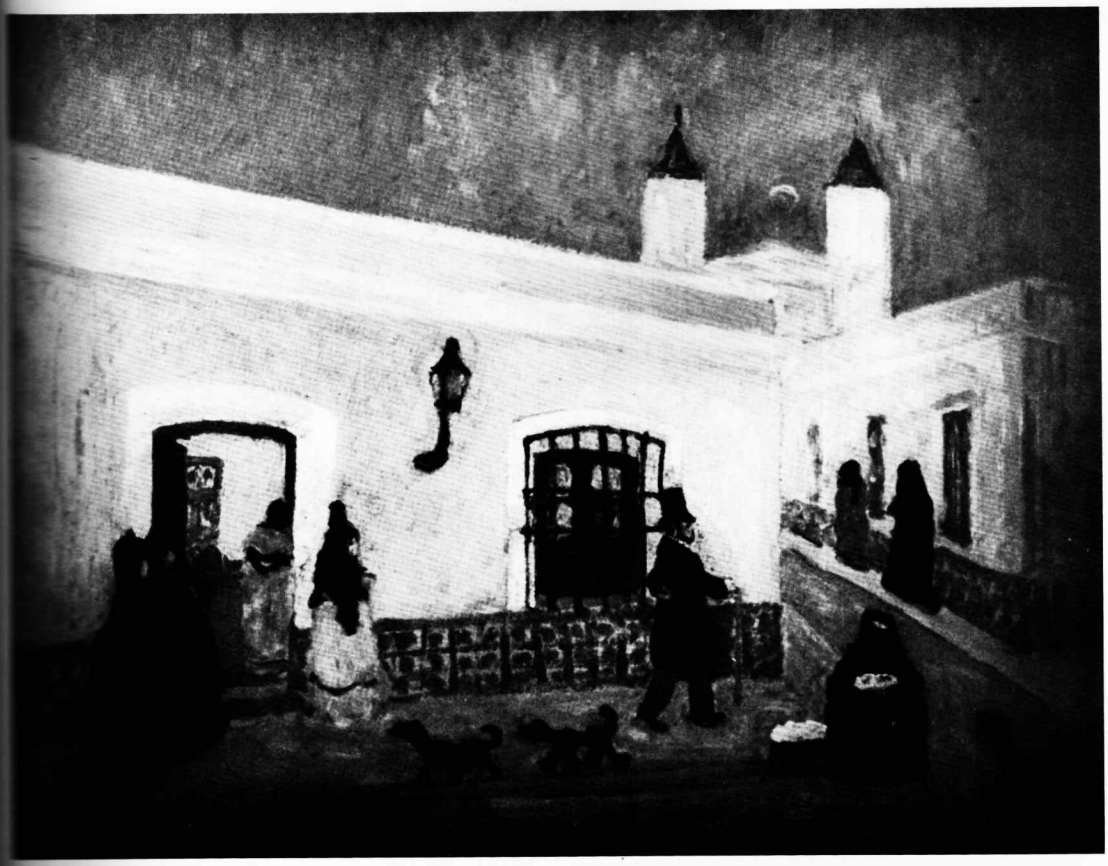
100. ESPERANDO A LOS NOVIOS. 1925.

101. Fiesta en la estancia. 1925. Colección Alberto Girondo, Buenos Aires.

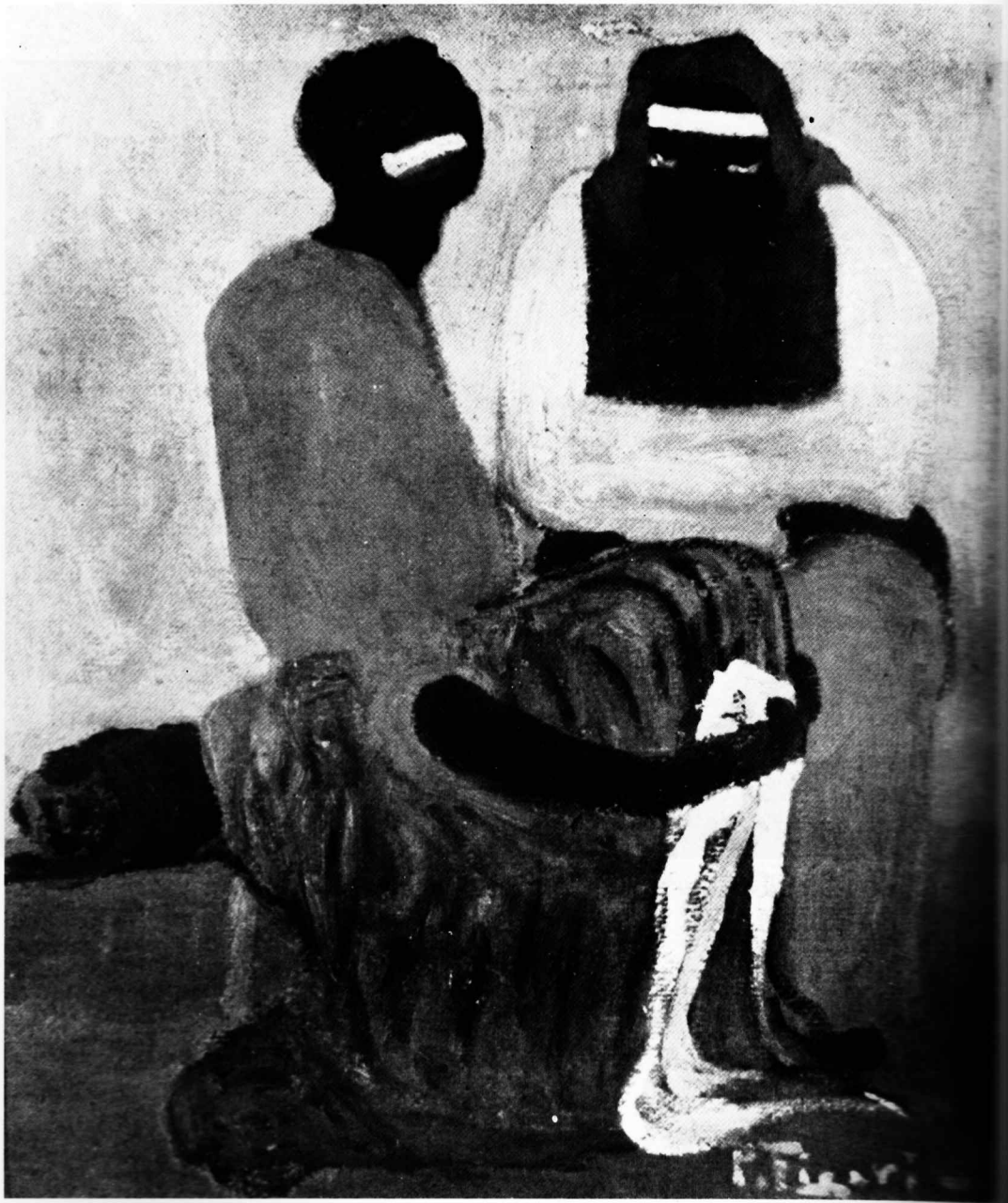
102. Candombe federal. 1925. Colección Alejandro Shaw, Buenos Aires.



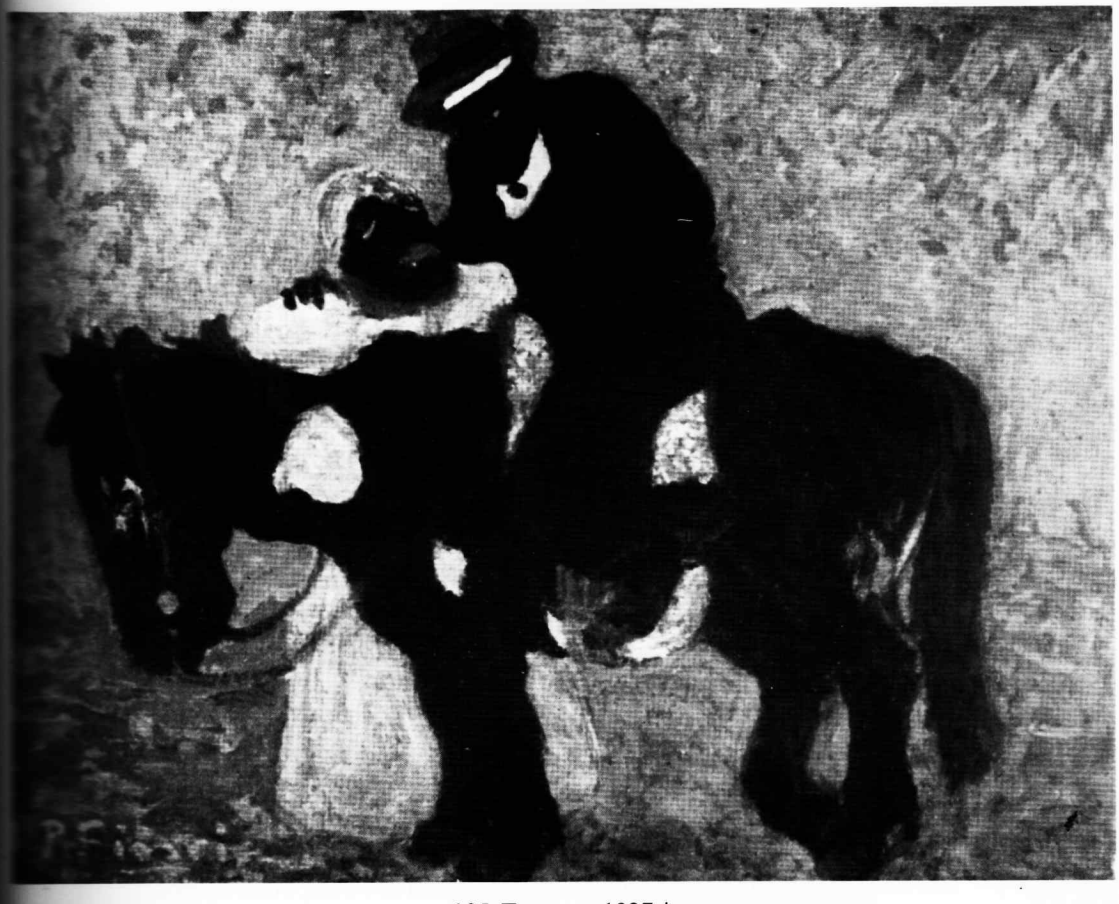
VII. PEDRO FIGARI. Solidaridad. 1924.*



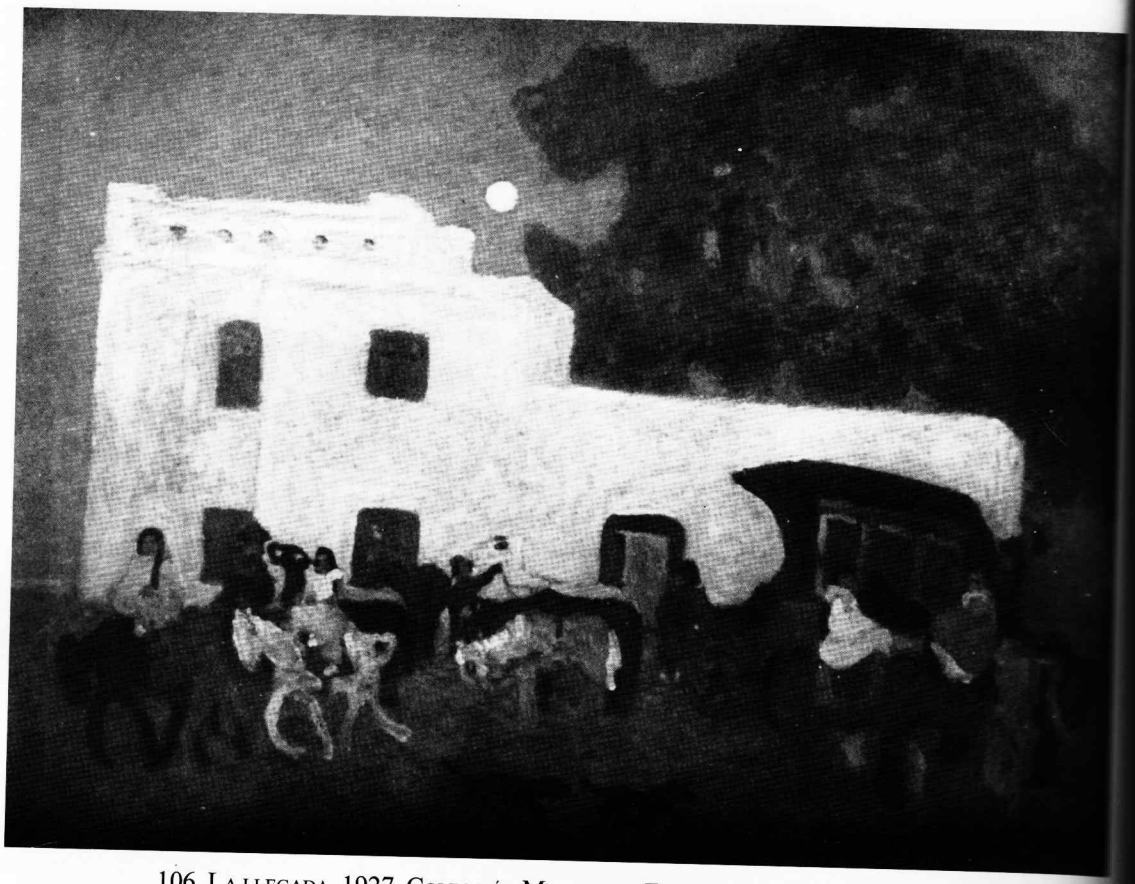
103. Colonial. 1925. Museo Municipal de Bellas Artes, Buenos Aires.



104. CURANDERA. 1927.*

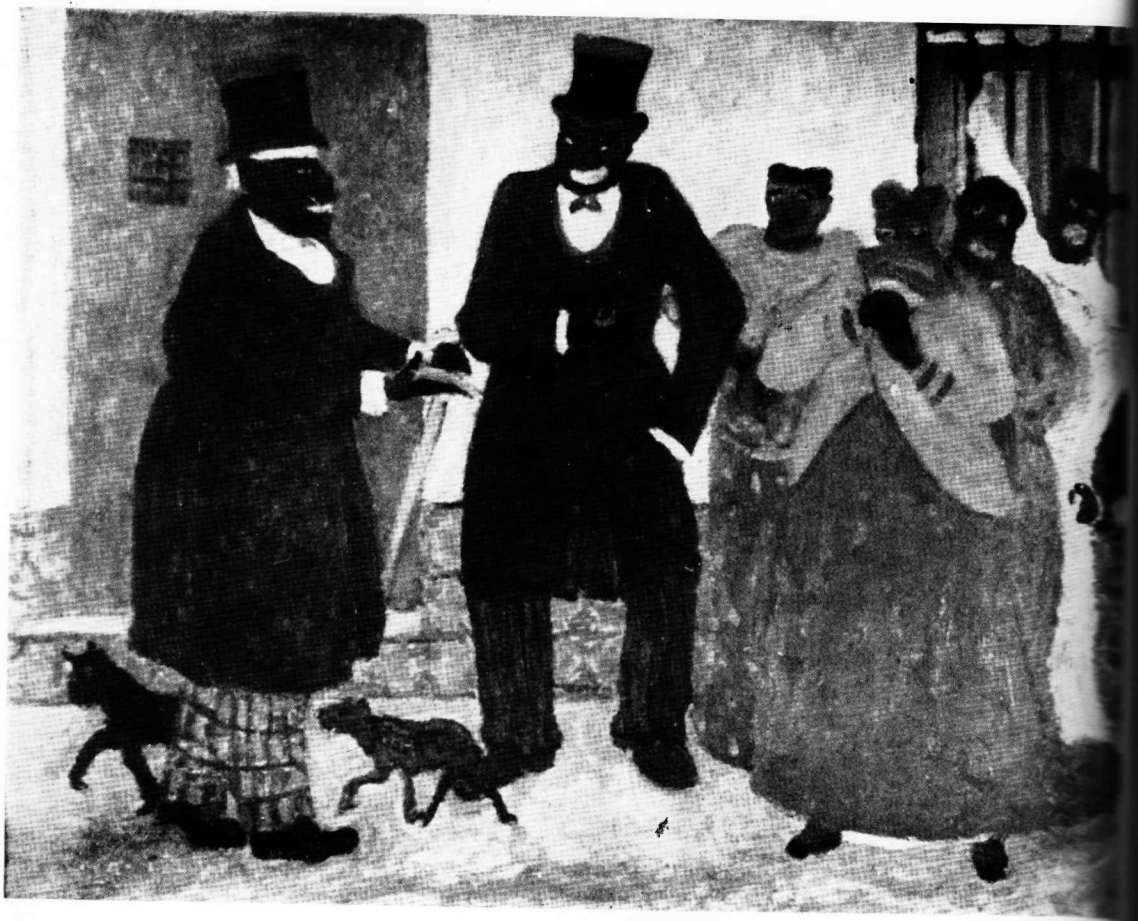


105. TERNURA. 1927.*



106. La llegada. 1927. Colección Margarita Figari de Faget, Montevideo.

107. Suburbios de París. 1927.

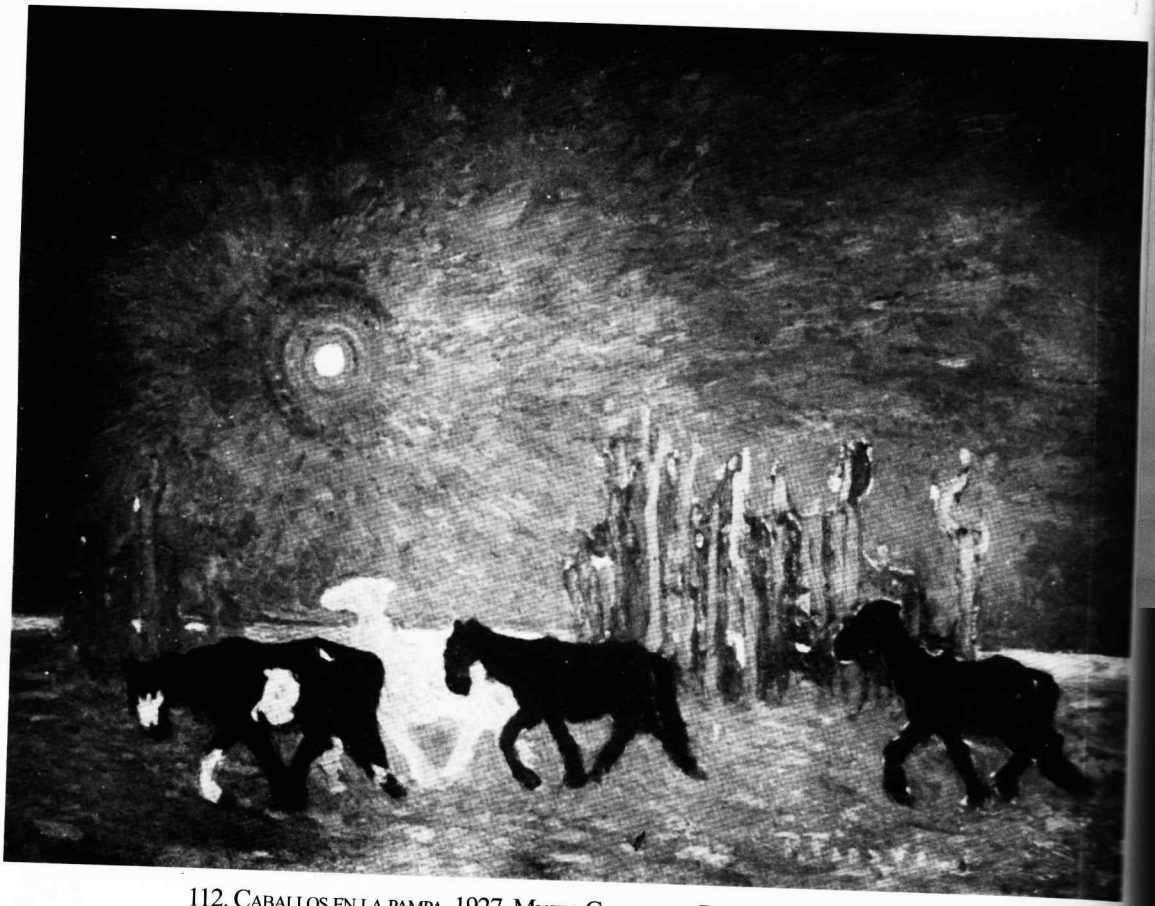


108. El pudor de la negras. 1927.*

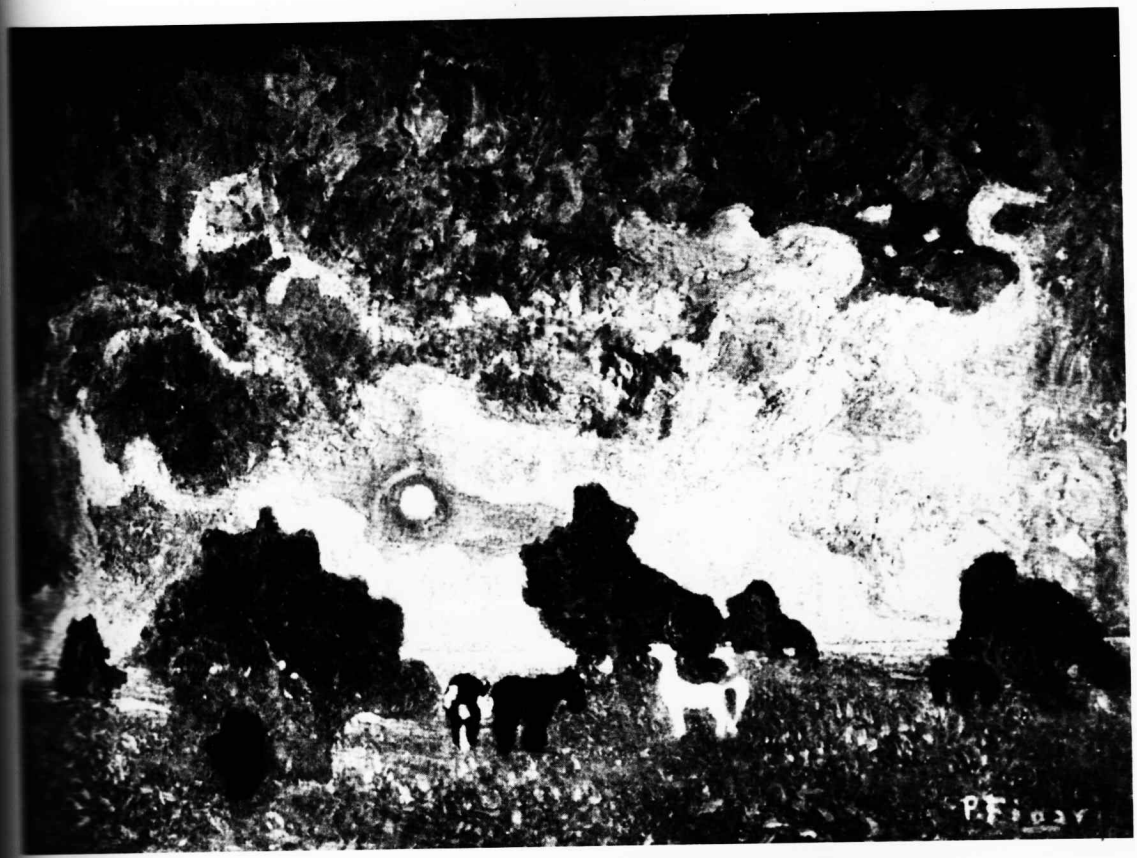
109. EL VIOLINISTA. 1927.

110. La boda. 1927.

111. Candombe. 1927. Colección Raúl J. Faget, Montevideo.



112. Caballos en la pampa. 1927. Museo Gauchesco Parque «Ricardo Güiraldes». San Antonio de Areco.



113. La Pampa. 1927. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

114. La ayudanta. 1928.*

115. EL IMPEDIMENTO. 1928.*

116. Del entierro. 1928. Colección Alejandro Shaw, Buenos Aires.

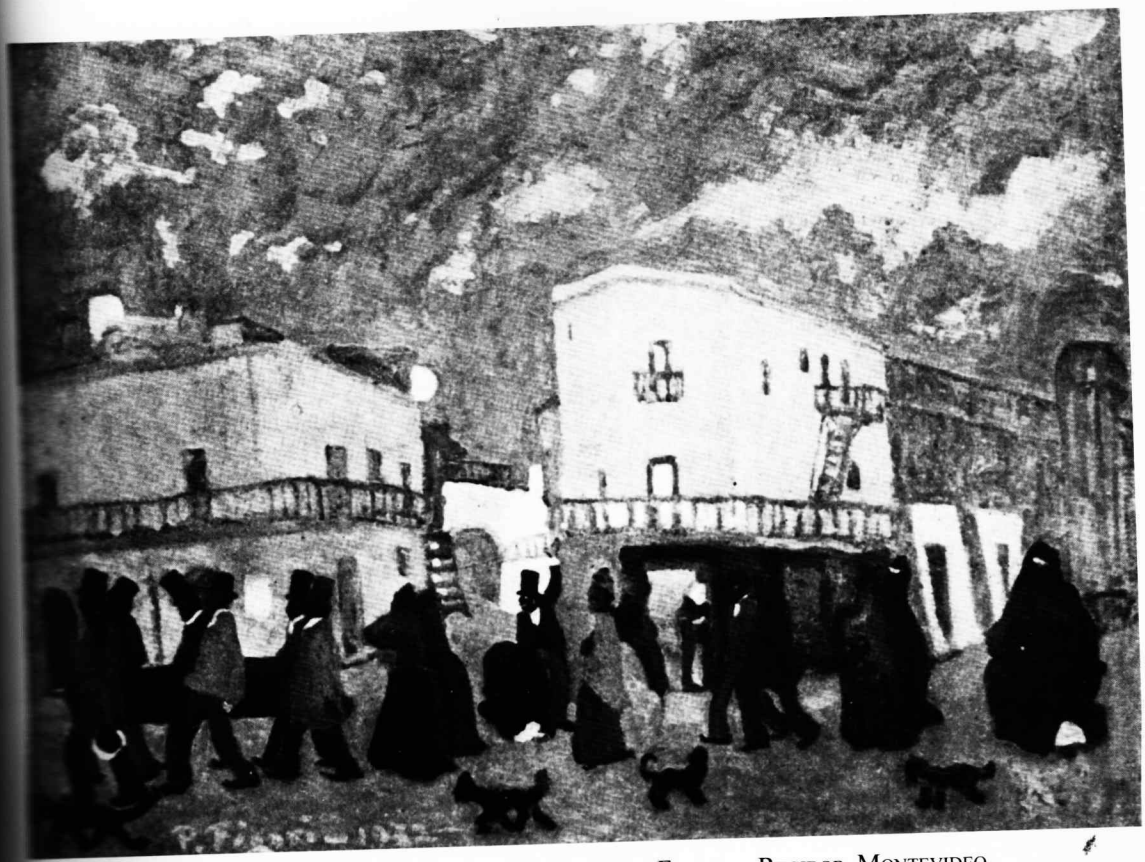
117. La puya. 1930.*

118. CANDOMBE. 1932.*

VIII. PEDRO FIGARI. La novia. 1927.*

119. LA DILIGENCIA. 1932.

120. Cortejo nupcial. 1932. Colección Margarita Figari de Faget. Montevideo.



121. Entierro. 1932. Colección María Elena Figari de Regidor, Montevideo.

INDICE DE REPRODUCCIONES

LÁMINAS EN COLOR:

I. Candombe, 1924.
II. Al baile.1922.
III. Baile en el rancho. 1923.
IV. Asesinato de Quiroga. 1923.
V. Primaveral. 1923.
VI. Pericón bajo los naranjos. 1923.
VII. Solidaridad. 1924.
VIII. La novia. 1927.

EN EL TEXTO

1. Autorretrato. 1925*
2. Retrato de Pedro Figari, hecho en Milán en 1887.
3. Autorretrato. 1890.
4. Retrato de Pedro Figari, hecho en Montevideo en 1905.
5. Tristeza negra.1919. Colección Alejo B. González Garaño, Buenos Aires
6. Candombe.1919.*
7. La espera 1919. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.
8. El beso 1920. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.
9. Cosas de negros.1920. Colección Alejo González Garaño (hijo). Buenos Aires.
10. Venecia. 1921.*
11. Idilio. 1921.*
12. Corrida de toros. 1922. *
13. Corrida de toros. 1922. Colección María Elena Figari de Regidor. Montevideo.
14. Trogloditas. 1922.*
15. La calle. 1922. Colección Julio Rinaldini, Buenos Aires.
16. Pedro Figari en su taller de París, Place du Pantheón, 1927.
17. Pedro Figari en su caballete de trabajo. París, 1927.
18. Candombe bajo la luna. 1922. Colección Alfredo González Garaño,Buenos Aires.

19. Damas antiguas. 1923. Colección María Elena Figari de Regidor,Montevideo.
20. La falta. 1927.*
21. Retrato de Pedro Figari, hecho en Buenos Aires en 1924.
22. Mercado viejo. (Acuarela) 1909. Colección María Elena Figari de Regidor, Montevideo.
24. Petiso del rancho. 1921.*
25. Los amigos. 1921. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.
26. La tapera 1921, Museo Gauchesco, Parque «Ricardo Güiraldes», San Antonio de Areco. (Rep. Argentina)
27. Candombe 1921.*
28. Candombe. 1921.*
29. Bailecito. 1921.*
30. Entierro. 1921. Museo Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
31. Pericón. 1921. Colección Julio Rinaldini, Buenos Aires.
32. La diligencia.1921.
33. Pericón en la estancia. 1921.
34. Preparando el candombe. 1921.*
35. La posta. 1921. Museo Gauchesco, Parque «Ricardo Güiraldes», San Antonio de Areco.
36. Llévame mi Juan. 1921. Colección María Elena Figari de Regidor, Montevideo.
37. Confidencia. 1921. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.
38. Día de reyes. 1922. Colección Lola Acosta de Fernández Rivera, Buenos Aires.
39. El gato. 1922.
40. Media caña. 1922. Colección María Elena Figari de Regidor, Montevideo.
41. Quietud. 1922. Colección Lola Acosta de Fernández Rivera, Buenos Aires.
42. Indios. (Pampa.) 1922.
43. El pericón. 1922. Colección Emilio N. Anchorena, Buenos Aires.
44. Sarao. (Época colonial.) 1922. Colección Evaristo González, Buenos Aires.
45. De fiesta. 1922.*
46. Regreso del baile. 1922. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.
47. El gato. 1922. Colección Elena Sansinena de Elizalde, Buenos Aires.
48. Bailando un gato. 1922. Colección Celina González Garaño, Buenos Aires.
49. Toque de oración.1922.*
50. Viejo coche. 1922. Colección Jorge Soto Acebal, Buenos Aires.
51. Cuarteleras. (Época de Rosas.) 1922.*
52. Plaza de Mayo. 1922.
53. Pericón. 1922. Colección María Elena Figari de Regidor, Montevideo.
54. La disputa. 1922. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.
55. Cuarteleras. 1923.*

56. La mazorca. (Época de Rosas.) 1923.*
57. Candombe. 1923.*
58. Candombe. 1923.*
59. Patio unitario. 1923. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.
60. Los novios. 1923. Colección Emilio N. Anchorena, Buenos Aires.
61. Casa de Güemes. 1923.*
62. La posta de Burgos. (Pampa.) 1923. Colección Jockey Club, Buenos Aires.
63. El gaucho Candioti. 1923. Colección Alfredo Conzález Garaño, Buenos Aires.
64. En la pampa. 1923. Colección María Elena Figari de Regidor, Montevideo.
65. Pericón en el patio. 1923. Colección Lola Acosta de Fernández Rivera, Buenos Aires.
66. Baile en la estancia. 1923. Colección Alejo B. González Garaño, Buenos Aires.
67. Pericón. 1923. Colección María Elena Figari de Regidor, Montevideo.
68. Cambacuá. (Rincón de negros.) 1923. Museo Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
69. El cielito bajo el monte. 1923. Colección Celina González Garaño, Buenos Aires.
70. Convoy de carretas. 1923. Museo Gauchesco, Parque «Ricardo Güiraldes», San Antonio de Areco.
71. Indios. 1923. Museo Gauchesco, Parque «Ricardo Güiraldes», San Antonio de Areco.
72. Pericón en la estancia. 1924. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
73. Vieja estancia. 1924.*
74. Baile en la estancia. 1924. Colección Emilio N. Anchorena, Buenos Aires.
75. A la fiesta. 1924.*
76. Corral de palo pique. 1924. Museo Gauchesco, Parque «Ricardo Güiraldes», San Antonio de Areco.
77. Lamento. 1924. Colección Alfredo González Garaño, Buenos Aires.
78. La declaración. 1924. Museo Gauchesco, Parque «Ricardo Güiraldes», San Antonio de Areco.
79. El obstáculo. 1924. Colección Alfredo González Garaño, Buenos aires.
80. Candombe. 1924.*
81. Candombe. 1924. Colección Roque Freire, Buenos Aires.
82. Patio Colonial. 1924. Colección Raúl C. Monsegur, Buenos Aires.
83. En familia. 1924. Colección Andrés Garmendia Uranga, Buenos Aires.
84. La diligencia. 1924. *
85. En la posta. 1924. Colección Pablo Rey, Buenos Aires.
86. Pericón colonial. 1924.*
87. El minué. 1924. Museo Colonial, Luján. (Rep. Argentina.)
88. Entierro de negros. 1924. Museo Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
89. Día de carreras. 1924. Colección Gustavo Pueyrredón, Buenos Aires.

90. Pericón bajo los naranjos. 1924. Colección Manuel Güiraldes, San Antonio de Areco.
91. Pericón. 1925. Colección Gustavo A. Pueyrredón, Buenos Aires.
92. Visita pesada. 1925. Colección Margarita Figari de Faget, Montevideo.
93. Mateando. 1925. Colección Alejandro Shaw, Buenos Aires.
94. Entierro del borracho. 1925.
95. «Don Segundo Sombra». 1925. Colección María Elena Figari de Regidor, Montevideo.
96. Condombe. 1925. Colección Margarita Figari de Faget, Montevideo.
97. La estancia. 1925. Colección Lola Acosta de Fernández Rivera, Buenos Aires.
98. Damas coloniales. 1925.
99. Pericón. 1925. Colección Roque Freire, Buenos Aires.
100. Esperando a los novios. 1925.
101. Fiesta en la estancia. 1925. Colección Alberto Girondo, Buenos Aires.
102. Candombe federal. 1925. Colección Alejandro Shaw, Buenos Aires.
103. Colonial. 1925. Museo Municipal de Bellas Artes, Buenos Aires.
104. Curandera. 1927.*
105. Ternura. 1927.*
106. La llegada. 1927. Colección Margarita Figari de Faget, Montevideo.
107. Suburbios de París. 1927.
108. El pudor de la negras. 1927.*
109. El violinista. 1927.
110. La boda. 1927.
111. Candombe. 1927. Colección Raúl J. Faget, Montevideo.
112. Caballos en la pampa. 1927. Museo Gauchesco Parque «Ricardo Güiraldes». San Antonio de Areco.
113. La Pampa. 1927. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
114. La ayudánta. 1928.*
115. El impedimento.1928.*
116. Del entierro. 1928. Colecçión Alejandro Shaw, Buenos Aires.
117. La puya. 1930.*
118. Candombe. 1932.*
119. La diligencia. 1932.
121. Entierro. 1932. Colección María Elena Figari de Regidor, Montevideo.

Índice

Prólogo 5

Criterio de la edición 9

Datos biográficos del Arq. Carlos A. Herrera Mac Lean 11

Pedro Figari 29 de junio de 1861 - 24 de julio de 1938 19

Síntesis biográfica del Dr. Pedro Figari 73

Exposiciones realizadas 76

Museos que poseen obras de Pedro Figari 77

Obras de diverso orden de Pedro Figari 77

Índice de reproducciones 193

Impreso y Encuadernado por la
Escuela de Industrias Gráficas dependiente del
Consejo de Educación Técnico Profesional
Universidad del Trabajo del Uruguay
en el mes de Marzo de 2007
Durazno 1555
Teléfono 410 4004 - 419 1328
11200 Montevideo - Uruguay

Depósito Legal 340.628 - Comisión del Papel
Edición Amparada en el Decreto 218/96